Biblioteca de artă

436

Artă și gîndire

peisajul și estetica

Cartea de față este rodul a zece ani de meditații, lecturi și cercetări adunate laolaltă printr-un fir în care culorile speranței și încrederii, într-un mîine mai frumos și mai drept au trecut întotdeauna înaintea celor ale amărăciunii și ale disperării. Zece ani, care ar fi putut fi douăzeci, sau douăzeci și cinci, deoarece ajutorul modest dat celorlalți de a se înțelege mai bine pe ei înșiși și lumea este datoria pe care și-o asumă acel ce și-a ales, odată pentru totdeauna, destinul de filosof.

ROSARIO ASSUNTO

Vol. I–II Lei 53

Rosario Assunto

peisajul și estetica

Editura Meridiane

Rosario Assunto
Il Paesaggio e l'estetica
© by Francesco Giannini & Figli, Napoli

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Rosario Assunto

peisajul și estetica

NATURĂ ȘI ISTORIE

Volumul I

Traducere de
OLGA MĂRCULESCU

Prefață de
DAN GRIGORESCU

Postfață de
VITTORIO STELLA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1986

Pe copertă:
PIERO DELLA FRANCESCA 1410/20 — 1492
Federico de Montefeltro, duce de Urbino,
detaliu din dipticul de la
Galeria Uffizi, Florența

Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: DOINA ELENA PODARU

Bun de tipar: noiembrie 1986
Apărut: 1986
Coli de tipar: 19,5; planșe 18;

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

UN UMANIST AL SECOLULUI NOSTRU

Cartea de față a văzut lumina tiparului italian în același an cînd un reputat cercetător al istoriei peisajului, Götz Pochat, făcea o afirmație care, evident, nu putea fi contrazisă: majoritatea numeroaselor lucrări consacrate peisajului, publicate mai ales în ultimele decenii, „nu au ținut seama cîtuși de puțin de problemele teoriei artei sau ale istoriei științei"[1]*. E sigur că Pochat nu și-ar fi păstrat părerile după ce ar fi avut ocazia să citească volumele esteticianului italian; pentru că* Peisajul și estetica *reprezintă o abordare a problemelor tocmai din acea perspectivă a cărei absență era, pe drept, reproșată cărților de pînă atunci.*

Rosario Assunto era unul dintre cei al căror orizont teoretic putea cuprinde mai deplin semnificațiile filosofice ale artei. Cei mai mulți esteticieni ai artelor plastice au ajuns în acest teritoriu venind dinspre istoria artei; Assunto are o temeinică formație filosofică și teoretic-literară care s-a consolidat prin studii ample de filosofia culturii. Fenomenul artistic își dezvăluie implicațiile în domenii diverse ale creației și — se cuvine să observăm — în cele ale

[1] Götz Pochat, *Figur und Landschaft: Eine historische Interpretation der Landschaftmalerei von der Antike bis zum Renaissance*, Berlin — New York, 1973, p. 10.

receptării. Într-un studiu mai vechi, de acum aproape un sfert de secol, Assunto stabilea foarte limpede modul în care acționează cele două puncte de vedere — al artistului (termenul „creator" e privit cu circumspecție) și al receptorului. Procesul realizării operei, de la însușirea primelor semnificații specifice, pînă la împlinirea ei definitivă, cade — spune Assunto — sub incidența filosofiei; dialectica transmiterii mesajului constituie domeniul filosofiei artei.

Într-un remarcabil comentariu prilejuit de publicarea primei traduceri românești a unei scrieri a esteticianului italian, Ion Frunzetti observa că filosofiei artei îi revine, în concepția lui Assunto, „reconstruirea și analizarea procesului ... cu care se identifică însăși viața operei, desprinsă de autor și devenită independentă"[1]. Receptarea nu e, astfel, doar un domeniu al psihologiei artei, așa cum e adesea interpretată de comentatorii complicatului drum pe care îl parcurge opera pînă cînd se integrează în conștiința socială. Citit cu luare-aminte, studiul lui Assunto[2] la care se referea Ion Frunzetti își relevă caracterul profund raționalist: schema estetică își îndeplinește funcția căreia îi este menită numai dacă e conștientizată, numai dacă sînt puse în valoare idealurile ce reprezintă cristalizările, esența însăși a schemei. După cum filosoful se apără împotriva transformării lor în adevăruri absolute, primejdie de care, în epocile umbrite de dogmatismele de diverse feluri, nici interpretările critice și nici creația nu au putut sau nu au știut să se apere îndeajuns.

Se deslușește astfel un anume pragmatism superior al demersului lui Assunto, în sensul lu-

[1] Ion Frunzetti, *Rosario Assunto și filosofia artei în descrierea epocii baroce*, postfață la volumul: Rosario Assunto, *Universul ca spectacol*, București, Editura Meridiane, 1983, p. 323.

[2] Rosario Assunto, *Giudizio estetico, critica e censura*, Florența, 1963.

minării explicite a pericolelor ce amenință deopotrivă opera și comentariul ei: esteticianul italian stabilește, de pildă, punctele fundamentale ale raporturilor dintre conștiința artistului și mediul social în care e cuprinsă ea. Presiunea exercitată de gustul epocii, dacă acesta e absolutizat, poate conduce la pierderea identității însăși a operei, tot așa cum intervențiile exterioare, lipsite de simțul armoniei formelor și ideilor cu lumea din care provine opera și față de care se justifică idealurile ei, mesajul ce ordonează raporturile cu privitorul, cititorul sau ascultătorul contemporan și cu cei din epocile care vor să vină, o anihilează. Circulația operei e un fenomen ce interesează nu numai sociologia culturii, ci și morala și axiologia.

Temeiurile acestei viziuni filosofice au fost așezate încă de la început în opera lui Assunto; pentru esteticianul italian, sensul artei e inseparabil de acela al condiției omului, rațiunea veghează deopotrivă asupra formei create de om și asupra celei mai de seamă creații a speței — propriul destin[1]. Opera e rezultatul acțiunii unor forțe heteromorfe a căror unitate o conferă implicarea autorului și a receptorului[2]. Receptarea e un fapt creator, ea nu înseamnă o reflectare pasivă a obiectului artistic într-o conștiință-oglindă căreia, eventual, îi tulbură luciul impasibil. Așa cum releva, în aceeași perioadă, un estetician american, comunicarea umană e un proces complex care nu elimină defel factorul valoare și, cu atît mai puțin, pe cel de implicare[3]. Estetica lui Assunto aparținea, astfel, unei direcții care dobîndea un contur din ce în ce mai precis: ea aspira să stabilească un raport între axiologic și epistemic, între valoare și actul de cunoaștere. Mult mai recent, într-un eseu ce a atras atenția lui Ion Frunzetti, care

[1] Rosario Assunto, *Forma e destino*, Milano, 1957.

[2] Rosario Assunto, *L'integrazione estetica*, Milano, 1959.

[3] C. Cherry, *On Human Communication*, Cambridge, Mass., 1957, mai ales pp. 68—91.

a descoperit aici unul dintre principiile structurante ale concepției lui Rosario Assunto, gînditorul italian relua o definiție a profesorului său, Carabellese, pe care, afirma profesorul Frunzetti, și l-a făcut „într-un fel exemplar pe de-a întregul «al său»"[1]: frumosul, considera magistrul lui Assunto nu e decît „prezența eternă a realității ca valoare de viitor"[2].

Realitatea este, astfel, factorul necesar constituirii valorii, fapt asupra căruia insistă Assunto în excelenta analiză a esteticii lui Kant ce însoțește antologia pe care a alcătuit-o din textele gînditorului german[3]. Așa cum bine se știe, Critica puterii de judecare stabilea un tip de relații — după aceea, statornic evocat de esteticienii moderni — între specificul esteticului și cunoașterea științifico-teoretică pe de o parte, și eticul pe de altă parte. Formalismul estetic al lui Kant — care a preconizat, într-o primă formă, frumusețea ca „finalitate fără scop" (idee absolutizată mai tîrziu de autonomiști) — e prezentată cu solide argumente de Assunto ca depășind limitele înțelegerii pur formale a artei și împotrivindu-se, în esență, limitărilor empiriste. Demersul kantian era urmărit în aspirațiile lui de a găsi temeiurile universalității și necesității judecății de gust; Assunto nu își va însuși caracterul normativ al esteticii kantiene, dar va subscrie — așa cum au făcut mai toți filosofii raționaliști ai culturii — la încercarea de a întemeia o logică a frumosului.

Estetica lui Assunto nu e prescriptivă, ea nu statuează un model ideal al contemplării; dar nici nu se mărginește la constatări privitoare la caracterul specific al fenomenelor estetice. Autonomia relativă a esteticului e înțeleasă ca

[1] Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 310.
[2] Rosario Assunto, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino, Saggi di teoria e storia dell'estetica*, Roma, 1981, p. 174; vezi și Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 310.
[3] *L'estetica di Immanuel Kant*, Torino, 1971.

mod de constituire a unui sistem de forme guvernat de legi proprii și nu ca separare de modelul real. Cu atît mai mult cu cît esteticianul italian demonstrează, printr-o consecventă preocupare față de relațiile artei cu viața socială, semnificațiile ontice ale actului artistic. De altfel, se demonstrează tot mai limpede că implicarea artei înseamnă nu doar asumarea unor idei și atitudini morale ale epocii; ci și o statornică participare la viața omului în natură și în cetate. Una dintre recentele cărți ale lui Assunto poartă un titlu foarte semnificativ în această privință: Cetatea lui Amphion și Cetatea lui Prometeu; ideea și poetica cetății[1]. Contrastul simbolic e extrem de elocvent: Amphion — cîntărețul care a folosit puterea miraculoasă a muzicii, punînd-o să înalțe zidurile Thebei, Prometeu — martirul pedepsit pentru că le-a adus oamenilor lumina rațiunii.

Între aceste două simboluri așază Assunto ideea și poetica orașului: construcția prin muzică și construcția prin rațiune. La urma urmelor ele sînt convergente și nu opozabile, de vreme ce amîndouă se împotrivesc imaginii dezolante a pămîntului deșert („pleșuv", spune Assunto, cu un cuvînt evocator al întinderii sterpe). Orașul, operă a simțului de constructor al omului și spațiu al existenței sale, constituie unul dintre subiectele importante ale cercetării critice a lui Assunto. În același timp, orașul se înfățișează ca o întrupare a istoriei culturii: monumentele lui sînt semnele de piatră ale evoluției spiritului omenesc. Arhitectura și urbanistica devin, astfel, mărturii relevante ale unei istorii ce nu poate fi înțeleasă în afara acestei unități dramatice pe care o realizează perspectiva dialectică a devenirii culturii. Memoria afectivă a istoricului restituie imaginile orașului copilăriei care se integrează într-o serie consfințită

[1] Rosario Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo; idea e poetiche della città*, Milano, 1984.

de istorie. De la Antichitatea greacă și romană pînă la Evul Mediu și Renaștere și, apoi, la megalopolisul vremii noastre, autorul, slujindu-se de coordonate estetice și filosofice clare, e „cronicar al unei adevărate aventuri antropologice", așa cum se spune într-un comentariu privitor la Cetatea lui Amphion și Cetatea lui Prometeu. Erudiția, rigoarea cu care selectează sursele și leagă între ele detalii esențiale aparent eterogene, punînd în lumină unitatea semnificațiilor lor, îi permit lui Assunto să dezvăluie înțelesurile fundamentale ale istoriei stilurilor, ale spațiului antropologic care e orașul. Preocupările lui se reflectă și în participarea la redactarea și la editarea unei opere de însemnătatea Dicționarului enciclopedic al arhitecturii și al urbanismului. Pe esteticianul italian îl interesează nu atît clădirea, cît ansamblul, nu atît opera de artă izolată, cît ansamblul — epoca de cultură, doctrinele filosofice și estetice care o definesc și modelează viziunea artistului.

Roadele acestei cercetări de ansamblu se vădesc limpede în întreaga operă a lui Assunto: critica de artă în Evul Mediu[1], în secolul al XVIII-lea[2], estetica vremii contemporane[3], o amplă monografie a gustului și a ideilor filosofice din epoca atît de complexă, cu frontiere atît de controversate, care e barocul[4]. Assunto a revenit asupra acestor probleme complicate ale istoriei artei, consacrîndu-le studii, eseuri, capitole cuprinse în alte volume ce țintesc la

[1] *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961; *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1963; *Ipotesi e postille sull'estetica medioevale*, Milano, 1975.

[2] *Stagioni e ragioni nell' estetica del Settecento*, Milano, 1967.

[3] *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, Milano, 1963.

[4] *Infinita contemplazione: Gusto e filosofia dell' Europa barocca*, Napoli; publicat în românește sub titlul *Universul ca spectacol* (traducere — Florina Nicolae), Meridiane, 1983.

definirea procesului de afirmare și de definire a artelor. El aspiră, evident, la totalitate, la compunerea unei vaste opere exegetice care, pornind de la dinamica mișcare a ideilor în diverse epoci, să recompună relieful întregii istorii a spiritului uman, așa cum se reflectă ea în creația concretă a scriitorilor, a pictorilor, a filosofilor. Analiza gîndirii estetice a lui Kant, amintită mai devreme, de pildă, urma unei discuții privitoare la Filosofia artei a lui Schelling[1]; replică substanțială la filosofia identității a ginditorului german, ideea unei estetici a identității constituie, negreșit, un îndemn la meditație asupra sensului pe care îl poate căpăta aici absolutul — de obîrșie schellingiană sau de altă proveniență. Dacă preluăm de la gînditorul german doar sugestia unei origini unice — de dincolo de subiect și de obiect, de spirit și de natură — a filosofiei și a artei, putem descoperi ideea, extrem de importantă, a unității organice a formelor culturii.

Aceasta e, cu siguranță, ideea fundamentală a lui Rosario Assunto. Așa se explică interesul constant pe care îl arată istoriei și teoriei literare; nu numai frecventele referiri din cuprinsul scrierilor dedicate artelor vizuale sau arhitecturii, dar și numeroasele cărți care fundamentează studierea gîndirii și creației literare din epoca modernă: Mallarmé[2], teoria literară din secolul al XX-lea, în ansamblul ei, așa cum e formulată de scriitorii înșiși[3]. Sau acea încîntătoare colecție de scrisori și de dialoguri apocrife ale eroilor literari, toate create în spiritul operei ce le-a dat viață personajelor, le-a adus în lumea literaturii de unde ele au evadat de mult, dobîndind o viață mai adevărată

[1] *Estetica dell' identità: lettura della «Filosofia dell' arte» di Schelling*, Urbino, 1962.

[2] *L'automobile di Mallarmé e altri regionamenti intorno alla vocazione odierna delle arti*, Roma, 1968.

[3] *Theorie der Literatur bei Schriftstellern des 20. Jahrhunderts*, Hamburg, 1975.

decît a ființelor vii care le-au slujit ca model[1]. Spirituale analize literare ce pun în valoare semnificații estetice profunde, lumea noastră de astăzi privită de Stepan Trofimovici al lui Dostoievski și de Bouvard și Pécuchet ai lui Flaubert, de Faust și de Corinne (Corinne et l'Italie!) a doamnei de Staël, de Diotima lui Hölderlin, de Lucinda lui Friedrich Schlegel, de Swann și de Gulliver. Efortul lor — uneori dureros — de a ne înțelege pe noi, cei de la sfîrșitul secolului al XX-lea, nu e numai al lor: e și efortul acestei inteligențe filosofice, al lucidității istoricului de cultură care e Rosario Assunto. Literatura privită ca formă vie, specifică a gîndirii, ideea văzută ca imagine își revelează puterea de a acționa asupra conștiinței. „Gîndim personajele în măsura în care sînt imagini reale, indivizi creați de o fantezie individuală, reprezentați într-un stil individual; și ne gîndim la personaje în măsura în care sînt imagini ideale, forme pure cu care conștiința noastră de cititori și, nu mai puțin, conștiința autorului lor, se identifică . . .: argumentele asupra cărora stăruie meditația noastră, aventurile și nefericirile cotidianului nostru . . .“[2].

Estetician al arhitecturii, istoric al artei (colaborator la Enciclopedia universală a artei), istoric al literaturii (a participat la editarea Enciclopediei dantești), Rosario Assunto realizează o operă în care spațiul ontic e privit din trei puncte de vedere convergente. În această triplă alcătuire a existenței umane, peisajul e o realitate la definirea căreia participă deopotrivă natura și spiritul uman. Natura și istoria, așa cum le numește autorul pe coperta primului volum al cărții sale. Permanența și devenirea. Semnificațiile filosofice ale peisajului, înțeles nu doar ca un fragment de natură pe care conștiința privitorului îl decupează într-o imagine

[1] *Intervengono i personaggi (col permesso degli autori)*, Napoli, 1977.
[2] *Idem*, p. 182.

menită să producă bucurie estetică; peisajul este, la Assunto, un element într-un sistem complex ce cuprinde deopotrivă spațiul, locul și timpul.

Limba română creează un avantaj pentru cititorul acestei cărți: spre deosebire de alte limbi europene, ea nu impune prin cuvîntul peisaj (de altminteri, nici prin mai vechiul priveliște) sugestia vreunei legături cu termenul ce desemnează țara, ținutul, întinderea de pămînt — pays, paese, país, Land. Le e, de aceea, mai ușor cititorilor români să înțeleagă sensul a ceea ce Assunto numește „metaspațialitatea peisajului“. Altfel spunînd, un spațiu de dincolo de determinările aflate sub privirile noastre, un spațiu definit prin alte calități și alte valori prin dimensiunile și prin concreteța locului ce poate fi măsurat și ale cărui componente pot fi raportate direct la datele experienței imediate. În comentariul lui Ion Frunzetti, citat mai înainte, se stabilea o relevantă relație, prin Caraballese, cu filosofia bergsoniană: se punea, anume, în lumină apropierea de Bergson „ce vede în nevoia de intensitate și de extensiune a frumosului, de calitate și nu de cantitate specificul intuirii «multiplicității lăuntrice» căutate în «profunzimile conștiinței» drept signaletică a prezenței esteticului“[1].

Cartea lui Assunto dovedește că frumosul adagiu al lui Amiel, „peisajul e o stare de spirit“, e insuficient pentru definirea „multiplicității lăuntrice“. De altfel, acum mai bine de o jumătate de secol, Tudor Vianu observa că „modernii au subiectivizat ideea naturii făcînd din ea un conținut al conștiinței“[2]. Cel mai adesea, peisajul a fost înțeles ca proiecție a unei trăiri a subiectului cugetător; la Assunto, el apare ca metaspațialitate în calitate de cristalizare a timpului: o asemenea perspectivă esențializează viziunea și implică, desigur, criteriile axiologice de judecată.

[1] Ion Frunzetti, *op. cit.*, pp. 310—311.
[2] Tudor Vianu, *Opere, VI (Estetica)*, București, Editura Minerva, 1976, p. 142.

Are dreptate Andrei Pleșu cînd observă că apariția peisajului autonom este „expresia unei crize de comunicare între natură și om"[1]. Ceea ce, după cum cred, trebuie înțeleasă nu numai ca o consecință în planul psihologic, ci și în acela al valorii. Așa cum precizează Assunto din primele pagini ale cărții sale, din punct de vedere estetic peisajul pune, totuși, probleme diferite de acelea ridicate de celelalte obiecte din realitate. Ceea ce îl face să fie asemănător cu ele e că și de el luăm cunoștință fie prin pictură, fie independent de pictură, în ipostaza lui de peisaj real, locuit de om și asupra căruia omul acționează, modificîndu-l („în bine sau în rău").

Peisajul e, firește, înainte de toate, un spațiu, obiect al experienței și subiect al judecății. Interpretarea — voită sau nu — a celor două (peisaj și spațiu) ca termeni ai unor relații conflictuale conduce la anularea unei identități filosofice între subiect și predicat. În planul realului, identitatea peisaj-spațiu nu poate fi întotdeauna adevărată. De ce, de pildă, cerul sau interiorul unei încăperi sînt spații, dar nu și peisaje? În primul exemplu, pentru că peisajul nu e infinit, în cel de-al doilea — pentru că, fiind mereu finit, el nu e niciodată limitat, pentru că știm că orizonturile se revelează necontenit privirii, dincolo de forma pe care a putut-o căpăta el la un moment dat.

Aspirația de a surprinde și de a sugera infinitul aparține, prin firea lucrurilor, mai curînd arhitecturii și poeziei, decît picturii. Cînd aceasta din urmă își asumă sarcina de a crea o ipostaziere a spațiului nesfîrșit, realizează — așa cum Assunto însuși avea s-o demonstreze mai tîrziu — o ieșire în metafizic[2]. „Sensibilizarea" leibniziană a infinitului conduce, pe de altă parte, „la concepția barocă a lumii ca teatru,

[1] Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București, Editura Univers, 1980, p. 21.

[2] Vezi *Universul ca spectacol*, pp. 42—53.

care este o reprezentare metaforică a Civitas Dei"[1]. Arhitectura cupolei se înscrie în aceeași tendință de a simboliza în formă finită și concretă infinitul și abstractul[2].

În poezie, materialul specific — cuvîntul, imaginea, efectul fonetic — conduce, se înțelege, la alte rezultate, din care orice sugestie mimetică, oricît de complex ar fi prelucrată, e exclusă. Assunto recurge la un exemplu ilustrativ — cea de-a opta Elegie duineză a lui Rilke, la cele cîteva versuri care creează aici imaginea relației omului cu spațiul infinit: „Niciodată nu ni se-ntinde, nici o singură zi, spațiul cel pur dinainte, în care florile / se deschid nemărginit"[3]. Infinitul, spațiul pur, nu poate fi reconstituit ca topos, ci numai ca sugestie subiectivă a absolutului. Rareori el își află un corespondent într-o imagine verbală care să sugereze concretul: o asemenea întrupare în cuvînt a infinitului e aceea a veșniciei prin care trece eminescianul Hyperion — „un cer de stele dedesubt, deasupra cer de stele".

O operă de pictură nu poate aspira să creeze infinitul, dar poate să construiască un spațiu întru totul specific, un spațiu finit și deschis spre infinit. Introducerea amplei discuții privitoare la oraș ar putea să deruteze; înțelegerea curentă a orașului e aceea a unui spațiu finit și închis sau, mai exact, a unei succesiuni de spații închise înspre exterior, plasîndu-l mereu pe privitor înăuntrul unui labirint care din cînd în cînd pare că i se deschide într-o direcție numai pentru a-i ridica dinainte un nou obstacol. Din acest punct de vedere, s-ar zice că sintagma „peisaj citadin" e ilogică. Studiul lui Assunto demonstrează că spațiul orașului e

[1] *Idem*, p. 52.

[2] Vezi și Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, New York, 1964, pp. 107—112.

[3] Rainer Maria Rilke, *Elegiile duineze; Sonetele către Orfeu*, în românește de Dan Constantinescu, București, Editura Univers, 1978, p. 65.

întru totul asemănător celui creat într-un masiv muntos și tocmai succesiunea imprevizibilă a obstacolelor dă prospețime privelиștii, aducîndu-i mereu dinainte noi forme și culori. Tocmai discontinuitatea și varietatea unghiurilor de perspectivă conferă spațiului urban capacitatea de a transmite o stare estetică. De aici, stăruința cu care, încă din secolul al XV-lea (adică din momentul în care, așa cum afirmă, cu o cunoscută formulă, istoria de artă, „pictura s-a desprins de zid"), peisajul e introdus în tablourile al căror centru de interes e un portret sau o scenă de interior.

Peisajul, amintește Assunto, e reprezentat ca un spațiu extern și deschis. El intră în pictură sub forma unor dealuri, copaci, a unor meandre de rîu sau de drum, a siluetelor unor turnuri, a unor scene cu păstori și cu turme ce se zăresc pe fereastră. Mai tîrziu, în decorațiile pictate ale clădirilor baroce, peisajul de natură își pierde caracterul de loc și devine reprezentare a unor fragmente vegetale, a norilor ce alcătuiesc laolaltă vaste compoziții fastuos ritmate.

Dar contribuția cea mai importantă a studiului lui Rosario Assunto la luminarea conceptului de peisaj mi se pare că stă în modul în care el stabilește semnificațiile raporturilor dintre peisajul real, reprezentarea lui picturală și arhitectură. Copacii, drumul, zidurile de case, coloanele și cupolele, judecate împreună cu interpretările metaspațiale din pictură și cu sensurile spațiului arhitectural, constituie un ansamblu ale cărui coordonate sînt analizate într-o viziune istoric-culturală ce permite stabilirea direcțiilor esențiale ale circulației ideilor.

S-ar spune că, din perspectivă psihologică, omul a încercat, de-a lungul evoluției civilizației sale, să se apere deopotrivă de sentimentul spațiului non-finit și de acela al claustrării. Încercarea sa de a ordona locul într-o succesiune de spații — ca în marile catedrale unde șirurile de coloane ce traversează nava nu sînt doar necesități impuse de rezistența clădirii — însoțește dezvoltarea arhitecturii în epocile mai vechi, dar și în cele apropiate de noi. Pornind de la o celebră interpretare a lui Giulio Carlo Argan, Assunto discută felul în care Fra Angelico (și fericitul pictor din Fiesole e, firește, doar unul dintre exemplele posibile) a conceput profunzimea și distanța ca peisaj, pentru că nu voia să vadă spațiul ca pe o abstracțiune geometrică. Semnificativ e, însă, că ieșirea din rigiditatea abstracțiunii se produce prin inserția în peisajul pictat a unor clădiri privite într-o perspectivă strictă, ritm de coloane sau de creneluri, ziduri ce converg spre un punct de fugă din fundal. Poate că așa se poate înțelege mai bine observația lui Assunto potrivit căreia orașul nu e peisaj, ci se află cu peisajul într-un raport de reprezentare și nu de funcție. Cu alte cuvinte, un raport ce nu se exprimă prin două extensii geometrice (în suprafață și în înălțime), ci prin două locuri metaspațiale: toate elementele privelиștii concură la individualizarea spațiului și la definirea lui ca loc — imagine spațială în care timpul reprezintă momentanul și infinitatea.

Esteticianul italian precizează un fapt care, de altminteri, rezultă din întreaga sa demonstrație: e impropriu să se vorbească despre peisaj urban. E necesar, relevă el, să se facă distincția între oraș ca obiect estetic și peisaj, pe de o parte, și spațiu, pur și simplu, pe de altă parte: o asemenea reducție e imposibilă, în măsura în care și orașul, și peisajul sînt locuri care se opun abstractizării geometrice. Individualizarea e calitatea cea mai importantă a unei privelиști și, implicit, a arhitecturii cuprinse în orizontul vizual.

Putem marca diferența între peisaj și spațiu citadin evocînd cîteva versuri baudelairiene din ciclul Imagini pariziene; cele dintîi din poemul purtînd numărul XCIX din Fleurs du mal: „Eu n-am uitat-o încă, în marginea cetății, / Căsuța noastră albă, sălaș singurătății, / Pomona ei de ipsos și Venera-nvechită, / Ferindu-și după ra-

muri făptura-i dezgolită; / Nici soarele, spre seară, în mantie superbă, / Cum își sfărma pe sticlă a razelor lui jerbă, / Părînd — un ochi de pîndă sub cerul curios — / Că ne contemplă prînzul tăcut și tacticos / Și răspîndind frumoase reflexe de făclii / Pe masa-ne frugală și peste draperii"[1].

Celelalte, din Vis parizian *(numărul CII în* Fleurs du mal): *„Acea priveliște ciudată, / Cum nimeni n-a putut vedea, / În dimineața asta, iată, / Vrăjește încă mintea mea. / Ce plin e somnul de miracol! / Dintr-un capriciu-original / Gonisem din acest spectacol / Iregularul vegetal. / Și-acum vedeam, plin de mîndrie, / Cum în tabloul meu încape / O molcomă monotonie / De marmură, metal și ape. / Un Babilon de scări și-arcade / Se întindea la nesfîrșit; / Havuzuri împroșcau cascade / Pe aur mat sau șlefuit; / Și mari șuvoaie-apăsătoare, / Ca lungi perdele de cristal, / Se povîrneau, strălucitoare, / Pe niște ziduri de metal. / . . .*"[2]

Primul poem e o descripție *a unui loc, adusă la suprafața conștiinței de memorie, amănuntele fiind prețioase pentru lumea afectivă a poetului. Celălalt e o proiecție a fanteziei, în care detaliile nu se organizează într-o viziune specifică, sensul lor fiind identificarea cu visul, cu priveliștile miraculoase din* 1001 de nopți: *scop, deci, prin definiție opus caracterizării precise, topografice, pentru că poetul aspiră la crearea unei imagini detașate de orice contingență reală*".

Observam cu un alt prilej că un comentator al mitologiei romantice, Georges Poulet, explica importanța unui anume tip de priveliști din Piranesi, văzute de Thomas De Quincey, care, acum, în perspectiva precizărilor lui Assunto,

[1] Traducere de Perpessicius, în Baudelaire, *Florile răului*, ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, București, Editura Minerva, Biblioteca pentru toți, 1978, p. 164.

[2] Traducere de Al. Philippide, în *idem*, pp. 167—168.

se dovedesc a fi prin excelență nonpeisagistice: *„Cu mulți ani în urmă, pe cînd priveam* Antichitățile Romei *ale lui Piranesi, Coleridge — care stătea lîngă mine — mi-a descris cîteva gravuri ale acestui artist, intitulate* Visuri, *reproducînd spectacolul propriilor vedenii, în timpul unei febre delirante. Unele dintre ele (le citez după descrierea lui Coleridge) reprezentau vaste săli gotice, pe podelele cărora se aflau mașini enorme, roți, cabluri, catapulte, expresie a unei imense forțe de acțiune sau a înfrîngerii unei enorme forțe de rezistență. Urcînd pe zid se zărea o scară și pe treptele ei se suia șovăind Piranesi însuși. Dacă ridicai puțin privirea, se vedea cum scara se oprea brusc pe o platformă fără balustradă ce nu lăsa altă posibilitate celui care atingea acest punct extrem decît să se arunce în abis. Orice i s-ar fi putut întîmpla sărmanului Piranesi, s-ar fi putut crede că în clipa aceea era la capătul puterilor. Dacă, însă, ridicai și mai sus ochii, vedeai alte scări, încă și mai aeriene; și acolo îl zăreai pe Piranesi, delirînd, urmîndu-și ambițioasa ascensiune. Și așa întruna, pînă ce scările infinite și deznădăjduitul Piranesi se pierdeau în umbra din partea superioară a sălii celei mari*"[1].

De data aceasta, spațiul devine scenografie, pentru că singurul lucru ce contează aici e crearea unui cadru, a unui decor *în care se petrece acțiunea. Deschis spre infinit, halucinantă succesiune de scări, spațiul coșmarului lui De Quincey nu e, totuși, decor, cu toate că amănuntele îi sînt descrise cu o precizie ametitoare. Evident, identitatea nu poate fi pusă în discuție într-o asemenea proiecție onirică. Și, nu încape îndoială, problemele spațiului din gravurile înseși ale lui Piranesi sau, mai tîrziu, din imagistica suprarealismului nu sînt esențialmente diferite.*

[1] Cf. Georges Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, 1971, p. 138.

Assunto pune în lumină un alt caz, mult mai frecvent, de anulare a identității unui peisaj: arhitectura construcțiilor în serie, fără preocuparea stabilirii unui raport cu spațiul natural. Crearea unui spațiu ce se definește exclusiv în termenii suprafeței și ai volumului dizolvă orice calitate a locului, *instaurînd un spațiu s-ar spune* neutru, *funcțional, nonfigurat și nonreprezentativ. Intervenția omului acționează aici asupra peisajului ca și într-o altă împrejurare citată de Assunto — plantarea unor șiruri de copaci care maschează detaliile peisajului natural. Cercetarea esteticianului italian ne pune în fața unor relații dintre două tipuri de cultură, dintre două mentalități privitoare la situarea în natură a individului sau a comunității umane.*

Se dovedește că viziunea contemporană înclină tot mai mult spre crearea unui spațiu *și nu a unui* loc, *a* cantității *și nu a* calității. *Rezultat al unei perioade în care precumpănitoare era o gîndire pragmatică, un pozitivism logic, o atare viziune coincide cu o modificare substanțială a întregii mentalități. Hrana păstrată în cutii de conserve, îmbrăcămintea confecționată din fibre sintetice, interioarele locuințelor în care mobilierul e standardizat, predimensionat sînt semnele nu neapărat ale unei deplasări a gustului, ci ale unei perspective profund funcționale. În cel aproape un deceniu și jumătate de cînd a apărut cartea lui Rosario Assunto, s-au produs, totuși, schimbări ale atitudinii unor categorii importante ale populației din lumea orașelor inseriate. Reacția tineretului din anii '60 și '70 care îndemna la o întoarcere la natură a avut un rezultat semnificativ abia către sfîrșitul deceniului trecut. Dincolo de exagerările naive ale doctrinelor naturiste de acum două decenii, se poate observa că, încetul cu încetul, ecologismul militant de diverse nuanțe a imprimat mentalității sociale o orientare clară spre produsele alimentare naturale, spre țesăturile tradiționale, spre mobilierul funcțional, dar cu un pro-*

nunțat caracter individual; simptomatic, supermagazinele au introdus raioane unde se vînd alimente a căror creștere nu a fost stimulată cu substanțe chimice. Aparent marginal, acest fapt exprimă aceeași schimbare ce se deslușește și în tendința de a se muta în locuințe din afara marilor aglomerări urbane. Anchetele organizate de revistele de mare tiraj au pus în evidență cauzele acestui fenomen, între care se află nu numai dorința de a ieși dintr-un mediu poluat, zgomotos, ci și — din ce în ce mai frecvent — bucuria întoarcerii într-o locuință clădită potrivit gustului fiecăruia, într-un peisaj care să fie, cu termenul folosit de estetica assuntiană, un loc.

Cu totul vrednică de atenție este, în demonstrația lui Assunto, introducerea factorului timp. *Ontologic, nu se poate face abstracție de implicațiile temporale ale spațiului (sau, mai exact, locului) existenței. Formulele exacte ale constituirii spațiului în peisaj sînt utopice, pentru că ele nu pot cuprinde* timpul istoric *și* durata *cetății, succesiunea perspectivelor specifice ale fiecărui moment,* timpul ca spațiu. *Timpul cu propria sa* intensitate, *nu numai ca succesiune, ci și ca simultaneitate. Înfățișarea specifică a unui oraș e rezultatul unei conlucrări a epocilor ce și-au lăsat pe rînd semnul stilistic asupra clădirilor și ansamblurilor lor de construcții și, în egală măsură, a existenței lor simultane între limitele cetății. Experiența sufletească a oricărui individ ce trece prin* locurile *familiare sau prin cele necunoscute ale orașului semnalează momente în care memoria afectivă aduce la lumină fapte și sentimente legate, cu sau fără știre, de aceste spații, legături sentimentale cu alte împrejurări. Și în acest sens poate fi, cred, înțeleasă acuta remarcă a lui Andrei Pleșu, potrivit căreia „Jean-Jacques Rousseau se plimbă prin Jean-Jacques Rousseau"[1]. Cu alte cuvinte, spațiul e necontenit investit cu valori afective,*

[1] Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 35.

îl parcurgem ca și cum am trece prin propria noastră memorie.

Nu e, firește, locul să discutăm aici (de altfel, nici Assunto nu o face) complicata problemă a bergsonismului lui Proust; trebuie, însă, să observăm că nici una dintre cercetările care i s-au consacrat nu a produs argumente decisive. Dar introducerea memoriei și, implicit, a duratei în raporturile conștiinței cu mediul, indiferent dacă acesta e constituit ca spațiu sau ca peisaj, reprezintă o necesitate logică. Durata ca opoziție față de efemer, orașul care e loc al existenței umane, imagine a timpului uman organizat în istorie, acestea sînt temeiurile demontrației lui Assunto care ține la o formă capabilă să absoarbă într-o cultură umanistă întreaga realitate a lumii contemporane.

Bogata ilustrație a cărții deschide o amplă perspectivă asupra problemelor fundamentale ale urbanisticii moderne; Rosario Assunto ne aduce înfățișări ale urîtului și ale nonfuncționalului — dezolantele „cimitire de automobile", clădiri construite fără preocuparea punerii în valoare a ambientului, ziduri banale ce ascund largi desfășurări peisagistice, alungîndu-le în singurul adăpost ce le mai poate primi, memoria. Războiul tehnologiei cu natura, al unei tehnologii pe care omul modern, avertizează autorul cărții de față, trebuie s-o vegheze cu ochii unui ucenic vrăjitor înțelept, pentru că altminteri e amenințat să o piardă de sub putere, constituie una dintre cele mai dramatice realități ale contemporaneității. El înseamnă deopotrivă războiul cu memoria umanității, cu istoria ei, o istorie pe care Assunto o interpretează ca pe o riguroasă unitate dialectică, efemerul clipei de față concentrînd nesfîrșirea trecutului și a viitorului.

Imaginile temporalității istorice și ale temporalității naturale (pe care Tudor Vianu le-ar fi cuprins în temporalitatea artistică) se armonizau în epocile în care se păstra preocuparea pentru apărarea unității între peisaj și spațiul

locuit de oameni. Orașul, ca succesiune istorică, era încorporat firesc în peisaj, transformările și adaosurile urmîndu-se într-o ordine logică. Nu e, oare, o lecție de superioară funcționalitate estetică așezarea teatrului antic astfel încît tragedia să se proiecteze pe fundalul unui munte, al mării sau al unui templu, văzut în depărtare, și să-și sporească astfel puterea de a crea sentimentul de milă și de spaimă?

Unitatea culturală a unei epoci e, însă, așa cum bine se știe, un fenomen complex. Regulile ce guvernează, de pildă, în secolul al XVII-lea, atitudinea clasicistă a dramaturgilor, pictorilor, arhitecților de clădiri și de parcuri sînt mai puțin rigide decît le considerau diverse istorii literare și de artă. Într-un celebru eseu, Clasicism, romantism, baroc, nu o dată citat de cei care vor să stabilească sensurile reale ale evoluției formelor de cultură, G. Călinescu atrăgea atenția asupra pericolelor ce pîndesc despărțirile prea nete ale epocilor de cultură și stabilea acest adevăr fundamental: „Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul Mediu e romantic cu persistență de forme clasice. Renașterea e neoclasică, cu mari tulburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc"[1]. Mai mult, precizează el, „clasicism — romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă"[2]. Pentru că „nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic [...] și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții [...], ci de impurități structurale"[3].

E una dintre concluziile la care îndeamnă studiul lui Assunto: fără să se transforme într-o istorie a gustului sau a mentalităților, el deschide o perspectivă cuprinzătoare spre diversele tipuri de opoziții dinăuntrul aceleiași tendințe

[1] În volumul *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura Fundațiilor, 1946, p. 28.
[2] *Idem*, p. 17.
[3] *Ibid.*

artistice sau, mai larg, culturale. Disciplinele umaniste care, de la Schleiermacher încoace, aspiră la dezvoltarea unei hermeneutici pe măsura dezvoltării semnificațiilor lor află, neîndoielnic, în metoda lui Assunto, o bază filosofică solidă și își descoperă raporturi multiple, altminteri ascunse sub povara pozitivistă a faptelor. Contradicțiile se ivesc de sub aparența unității.

Una dintre teoriile ce încă se mai bucură de încrederea diverșilor istorici ai culturii e aceea care explică evoluția formelor și a ideilor ca pe un rezultat al „fenomenului pendulării": unei epoci în care „lumea e privită cu ochii rațiunii" îi urmează, ca reacție, o alta, cînd „privirea sensibilității" cuprinde, atotbiruitoare, lumea. Unei asemenea explicații mecaniciste, dinamica viziune a istoriei în care elemente aparținînd unor direcții diverse, uneori opuse, coexistă și se suprapun îi dă o replică argumentată de realitatea culturală însăși. De asemenea, între ariile de cultură — care capătă și ele caracterele specifice ale unor locuri, animate, așa cum dovedește Assunto în cazul unor spații mai restrînse, de prezența oamenilor — se stabilesc relații complexe ce îl interesează în egală măsură și pe comparatist.

Istoricii culturii și ai mentalităților vorbesc, de pildă, despre climatul cultural al Angliei din jurul lui 1760 ca despre un moment de concentrare a unor tendințe contradictorii, asemănător cu cel care anticipa în Franța izbucnirea revoluției de la 1789. Luciditatea epocii „augustane" (nume ce voia să sugereze, orgolios, strălucirea unei vremi comparabile cu secolul lui Augustus dar implica și o evidentă înclinație clasicistă) a pus în evidență existența unor tare grave, similare în bună măsură celor din Franța prerevoluționară. Tot mai clar se conturează imaginea unor ani de adînci neliniști, cu totul potrivnică imaginii tradiționale, a unei vremi a elegantei superficiale, a „unui secol al comediei

de salon" ale cărei decoruri strălucitoare ascundeau o inimaginabilă mizerie a claselor de jos, rareori surprinsă, e drept, de pictorii și de gravorii epocii.

In realitate, Anglia secolului al XVIII-lea e un univers complex în care acționează forțe numeroase; ceea ce face la fel de puțin adevărat și tabloul unei lumi posomorîte, lipsite de imaginație, ignorînd viața afectivă. Din ce în ce mai des, concluziile istoricilor — și, mai ales, ale istoricilor culturii — converg spre definirea unei epoci „a activităților extrem de interesante desfășurate în sectoarele cele mai obișnuite ale existenței și orientate spre idealul unei vieți frumoase, iluminate"[1] de creațiile artelor și ale literaturii. Rolul scriitorilor și al pictorilor în mecanismul social se bucură acum de o recunoaștere mai largă decît oricînd înainte. Pentru întîia oară în istoria Angliei, omul obișnuit devine normă a comportării; și, se cuvine să precizăm, omul obișnuit nu e înțeles ca o abstracțiune, ca o medie statistică, ci ca o diversitate a unor indivizi reali, „negustorul energic, înzestrat cu un fertil simț practic, politicianul arivist, preocupat de voturi și de alegeri, călătorul scrutînd înfățișările lucrurilor de la el și din străinătăți, nobilul de țară gospodărindu-și pămîntul, inginerul plănuind drumuri, canale și poduri, aristocrata copleșită de obligațiile vizitelor mondene, medicul, avocatul, soldatul, marinarul, tejghetarul, slujnica, muncitorul, țăranul — surprinși în ocupațiile lor zilnice, și scriitorul privindu-i pe toți ca pe adevăratul său public"[2].

Nici una din aceste categorii nu reprezenta, firește, o noutate în istoria socială a Angliei. Nici una din activitățile pomenite mai sus nu era nouă. Noutatea stătea în faptul că viața, în ansamblul ei, devenea sursă de interes pentru

[1] A. R. Humphreys, *The Social Setting*, în *The Pelican Guide to English Literature*, vol. IV, *From Dryden to Johnson*, Harmondsworth, 1966, p. 15.
[2] *Ibid.*

arta literară și pentru pictură. Că spațiul social se transforma în loc. Dacă evocarea acestor înfățișări ale vieții ducea sau nu la prozaism, aceasta depindea de scriitor sau de pictor: cei dintîi puteau să eșueze, să nu aibă destulă vigoare și să nu perceapă sensurile vieții obișnuite, ceilalți să nu înțeleagă valoarea lucrurilor obișnuite. În generația lui Fielding, a lui Richardson, a lui Hogarth și a lui Highmore, artistul și publicul său au stabilit un pact clădit pe convingerea comună că existența obișnuită a omului obișnuit e un subiect cu adevărat interesant.

Acestei generații i se datorează, deci, reinstaurarea unor principii fundamentale care acordau publicului o funcție importantă în crearea unei literaturi de o anume factură; pentru că, așa cum a avut loc în cîmpul raporturilor literaturii cu cititorii, fenomenul e mai lesne de observat, dar el nu aparține exclusiv acestui domeniu. Sugestiile studiului lui Assunto sînt extrem de folositoare cercetătorului de istorie a culturii: ele pot explica de ce s-a produs, de fapt, întoarcerea la forme tradiționale ale implicării publicului în actul de creație. De ce se reactualiza o situație caracteristică Evului Mediu, cînd poeții nu își îngăduiau să facă abstracție de auditoriu, bogăția de forme și de teme a literaturii populare dovedind cît de larg era interesul pentru aceste opere. În vreme ce, așa cum s-a spus, creația epocii elizabethane era — desigur, cu excepția teatrului și, în primul rînd, a comediei — scrisă fie pentru propria plăcere a poetului, fie pentru un grup restrîns de rafinați în stare să aprecieze subtilele virtuozități stilistice, în secolul care a creat romanul modern, cititorul devenea din nou o preocupare constantă a scriitorului: acesta își alegea subiectul cu gîndul (de multe ori mărturisit clar) ca publicul să-l recunoască de îndată ca pe un lucru aparținînd propriei experiențe.

La această situație cu multiple consecințe în planul gustului și al mentalității culturale, se mai adaugă un amănunt, la prima vedere străin de categoria de probleme discutate aici: în 1709, Parlamentul votase o Lege a drepturilor de autor, interesîndu-i, e drept, numai pe scriitori, ale căror raporturi cu librarii — corespondenții de pe atunci ai editorului — le reglementau, dar semnalînd, de fapt, trăsăturile unei înregistrări de spirit. Pentru că legea de la 1709 însemna o victorie în lupta celor ce voiau să-și asigure independența față de protectorii bogați, care se așteptau ca protejații să le dea cărți și tablouri pe gustul lor. Totuși, legea nu a însemnat dobîndirea imediată a unui statut ferit de amestecul atotputernicilor pentru care scriitorul, pictorul, arhitectul erau adaosuri la prestigiul lor social: după aproape o jumătate de secol, în 1755, o personalitate de statura lui Samuel Johnson refuza, într-o scrisoare ramasă celebră, protecția unui aristocrat, pentru că nu voia să se umilească în nici un fel în fața nimănui.

Încă din primele decenii ale secolului al XVIII-lea s-au arătat semnele unei adevărate „piețe literare", unele scrieri difuzîndu-se în tiraje neimaginate de înaintași. Apariția colecționarilor de gravuri a reprezentat, de asemenea, un moment important în crearea unei „piețe de artă". Rezultatele au fost, însă, puțin încurajatoare pentru scriitori și artiști: curînd, ei au fost atrași de perspectivele îmbogățirii, pe care le socoteau mai mult decît sigure în noile împrejurări, ale răspîndirii cărților — inclusiv a cărților ilustrate —, a gravurilor și a picturilor. Au devenit mai mulți decît îngăduiau condițiile noului comerț; către mijlocul secolului, o puzderie de artiști și de scriitori săraci s-au aciuit în strada londoneză Grub (al cărei nume evoca substantivul ce înseamnă „persoană murdară, neglijentă") creînd aici o boemă mai curînd tristă decît pitorească, dacă îl credem pe Alexander Pope, autor al unei poeme eroi-

comice, Dunciada, în care vorbea despre „peșterile de mizerie și de poezie" din casele insalubre ale acelei străzi. Poetul flămînd și zdrențuit e eroul Farsei scriitorului a lui Fielding și al unei scurte povești introduse în Joseph Andrews, romanul său din 1742. În 1755—1756, în ciudata carte a lui Thomas Amory, Viața lui John Buncle — deliciu al bibliofililor încă din secolul trecut —, se relatează că un librar închiria scriitorilor camere în care ei dormeau cu rîndul, cîte trei într-un pat. Iar Samuel Johnson, în Viața lui Savage (biografie a unui scriitor reprezentativ al epocii) își amintea, în termeni emoționanți, de sărăcia înspăimîntătoare îndurată de mulți mînuitori ai condeiului. Într-un tablou de prin 1778 al lui Henry Walton, Fată cumpărînd o baladă, hainele ponosite, figura famelică a negustorului, atitudinea umilă dovedesc că negoțul cu obiecte de cultură, oricît de mult ar fi fost acestea pe gustul publicului, nu aducea neapărat prosperitate. Abundă în colecțiile muzeelor engleze scenele de gen ale căror personaje sînt pictori străbătînd osteniți drumurile de țară în căutarea unor clienți dispuși să le comande un portret și plătindu-i cu un surtuc (nu totdeauna nou) sau cu o pereche de ghete.

Nu se poate, totuși, contesta că unii au găsit un drum lesnicios spre public: autor a peste două mii de portrete și compoziții istorice, înnobilat, președinte al Academiei Regale, Reynolds e un exemplu convingător. La mijlocul secolului al XVIII-lea se citea mai mult, aristocrații și clasele de mijloc își doreau mai mult decît oricînd în trecut să-și împodobească salonul cu un portret sau chiar cu un peisaj sau o scenă de gen în care era cuprinsă o mică poveste cu mai multe personaje. E greu să se răspundă, însă, unei întrebări esențiale: aceasta e o cauză sau o urmare a schimbării gustului? E sigur numai că, începînd de prin 1731 (aceasta e data apariției primului număr al revistei „The Gentleman's Magazine" în care se recenza

și populariza literatura contemporană și apăreau și unele note — e adevărat, mai răzlețe — despre pictură), publicațiile englezești au contribuit la formarea unui public larg, interesat de problemele culturii. După ceva mai mult de un sfert de secol, Samuel Johnson constata că „nivelul de cunoștințe al oamenilor de rînd din Anglia e mai înalt decît al oricărui alt popor",[1] iar într-o celebră Viață a lui Addison declara că „... în prezent (1779 — n.n.), circulă în vorbirea curentă datele unei cunoașteri ce nu putea fi întîlnită pe vremea lui Addison (Addison murise cu 60 de ani mai înainte — n.n.)".[2]

Compararea titlurilor de cărți publicate în jurul lui 1680 cu cele care vedeau lumina tiparului după o sută de ani e concludentă: în locul numărului mare de scrieri teologice apar acum volume de poeme și, mai ales, romane. De ce — se întreabă sociologii culturii — „se manifestă acum un interes atît de viu față de un gen care dăduse mari capodopere, prin Robinson Crusoe și Gulliver, încă de la începutul secolului?".[3]

Cercetările recente par a fi dat explicații din ce în ce mai clare. Apariția unui public nou, consecință a unui proces îndelungat de pătrundere a culturii în straturile largi ale populației (mai ales ale celei de la orașe), a determinat un proces de înrîurire reciprocă: cititorii, al căror gust era format de noua literatură, cereau cărți care să răspundă acestui gust și îi îndemnau astfel pe scriitori să se îndrepte spre formele care se dovediseră a fi avut succes de public. Evident, literatura nu e singura răspunzătoare de modificările ce marchează mentali-

[1] În J. H. Hagstrum, *Samuel Johnson's Literary Criticism*, Minneapolis, 1952, p. 39; citatul e preluat într-un articol publicat în 1758 în revista „The Idler", condusă de Johnson.

[2] Cf. *idem*, p. 101.

[3] G. M. Trevelyan, *English Social History*, Harmondsworth, 1982, p. 407 (prima ediție, 1942).

tatea socială de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Atmosfera culturală a epocii se definește prin consensul dintre creator și public: scriitorul, pictorul, arhitectul aveau aceleași idei despre artă ca și cei pentru care creau. Arta devenise parte constitutivă a vieții cotidiene: cei mai de seamă pictori, miniaturiști, gravori, autori de decorații interioare nu erau defel izolați — așa cum se va întîmpla cu marii artiști din secolul al XIX-lea — de tendințele generale manifestate de gustul public, ci vor crea, fără ezitare și fără ambiguități, în numele lui. (Se înțelege, nu întreaga cultură engleză de pe atunci s-a conformat acestei tendințe de a echilibra cererea și oferta artistică: unul dintre marii nonconformiști din istoria culturală a Angliei, William Blake, a trăit exact în această vreme).

După cum nu toate operele de artă, nu toate clădirile construite acum și nici toate cărțile epocii erau, firește, fără cusur; dar comentariile insistă asupra faptului că „orientarea generală a artiștilor dovedea o preocupare constantă pentru realizarea unei atmosfere în care oamenii să se simtă bine";[1] se notează, de pildă, că arhitecții erau foarte mîndri că „intervențiile omului erau încă menite să sporească și nu să scadă din frumusețea naturii".[2] William Gilpin, unul dintre pasionații călători prin ținuturile Angliei de pe atunci, le descria astfel priveliștile: „Casele de țară se cufundă în peisaj și îl împodobesc în chipuri feluri te, pline de armonie. Cîmpurile, împrejmuite cu garduri de lemn cîinesc și cu rugi de mure, sînt umbrite de ulmi înalți, iar stejarii și mestecenii sădiți de curînd schimbă priveliștea pășunilor deșerte, a landelor și a mărăcinișurilor de odinioară. Fără îndoială, acestea nu au dis-

[1] Kenneth Clark, *The Gothic Revival*, Londra, 1950, p. 112.
[2] J. N. Summerson, *Architecture in Britain, 1530—1830*, Harmondsworth, 1973, p. 226.

părut cu totul. În apropierea fiecărui sat se află un parc vrednic de cele mai elegante castele, iar sub copacii lui uriași încă mai hălăduiesc cerbii."[1]

În ultimul deceniu al secolului a înflorit celebra școală de peisagiști (printre ei, tînărul Turner), s-au afirmat cei mai de seamă acuareliști din arta europeană. Le-a urmat o pleiadă de pictori care preamăreau frumusețea priveliștii rurale, tocmai în momentul în care dezvoltarea industriei punea în primejdie aceste pașnice ținuturi. Deplasarea interesului pictorilor de la portret — gen în care excelase generația precedentă — spre peisaj e elocventă pentru transformarea gustului unei întregi epoci. Poezia, de la Anotimpurile lui Thomson (1726), pînă la versurile tînărului Wordsworth, reflectă și susține cu argumentele valorii artistice o atare tendință. Grădinile (proiectate după model francez, în ample geometrii, și împodobite cu statuete de plumb) erau înlocuite cu parcuri care năzuiau să păstreze cît mai bine impresia de natură neschimbată de mîna omului.

Curînd după aceea, englezii au descoperit bucuriile priveliștilor mai puțin obișnuite, disprețuite pînă atunci pentru că erau „sălbatice": munții Scoției și Alpii Italiei, ținutul Lacurilor, țărmurile mării. Era, desigur, și reacția unei lumi obosite de rigoarea neoclasicismului; medicii înșiși prescriau cure de aer marin și își îndemnau pacienții, indiferent de boala de care sufereau, „să iasă din oraș, să caute liniștea reconfortantă a satului".[2] Întoarcerea la natură nu era doar un precept filosofic sau o normă artistică, ci devenise un principiu de viață. Contemplarea naturii constituia o nouă atracție care aducea în ținuturile muntoase (și, mai ales, pe coastele mării) o mulțime de oră-

[1] Cf. *idem*, p. 116.
[2] T. H. A. Chaplin, *Medicine in England during the Reign of George III*, Londra, 1972, p. 39 (prima ediție, 1919).

șent veniți să-și îngrijească sănătatea trupească, dar și dornici să încerce o bucurie sufletească, aceasta fiind — erau ei convinși — parte a sănătății trupului. E semnificativ că în primele două decenii ale secolului al XIX-lea valurile vor fi reprezentate pentru întîia dată așa cum arătau ele cu adevărat. Peisajele marine fuseseră pictate și pînă atunci, dar, aproape fără excepție, fuseseră surprinse în ceasuri de atotcuprinzătoare liniște, cînd apele se întindeau, parcă nepăsătoare, pînă în marginea orizontului, lăsînd în prim plan catargele suple ale corăbiilor plutind tăcute în preajma țărmului. Poeții se înfioraseră și pînă atunci la vederea oceanului răscolit de vînt; dar, pe de o parte, ei se aflau acum în fața unui spațiu cu identitate precisă, pe de altă parte, nu se mai îngrozeau, ci se bucurau de o asemenea priveliște.

Unul dintre reperele cele mai semnificative ale noii mentalități a fost, desigur, Cercetarea filosofică a originii ideilor despre sublim și frumos, *publicată în 1757 de un tînăr de 28 de ani, Edmund Burke. La definiția dată de el* sublimului *se pot raporta majoritatea acelor scrieri sau picturi care exprimau sensul unei atitudini noi față de creația ce insuflă o emoție autentică: „Tot ceea ce are puterea de a crea într-un fel oarecare în mintea noastră reprezentările durerii și primejdiei, adică tot ceea ce este teribil prin ceva sau legat de elemente teribile, sau operează într-un mod analog spaimei, constituie o sursă a sublimului; adică produce cea mai puternică emoție pe care o poate simți omul“*[1].

Paralel, însă, cu asemenea interpretări tenebroase, crispate ale frumosului natural, se manifestă o plăcere a pitorescului pe care unii contemporani ai lui Burke îl descoperă în lipsa de ordine a peisajului. Gustul pentru ruinele

[1] Edmund Burke, *Despre sublim și frumos, cercetare filosofică a originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, București, Editura Meridiane, 1981, pp. 67—68.

artificiale, produse pentru a da culoare privelиștii, precede cu mult așa-numita „renaștere gotică“ din literatură și din arhitectură. Cu o jumătate de secol înainte ca Walter Scott să fi revelat strălucirea și misterul Evului Mediu, false castele medievale în ruină erau clădite pe domeniile ai căror proprietari aveau titluri nobiliare mai recente; ornamente „gotice“ erau adăugate (de cele mai multe ori, minuțios „învechite“) pe fațadele unor construcții despre care se credea că le lipsește necesarul prestigiu al vîrstei.

În 1749, Horace Walpole (pe care avea să-l facă faimos romanul său „gotic“ Castelul din Otranto *din 1765) a început să-și împodobească mica proprietate de la Strawberry Hill cu fantastice forme „gotice“: construcția acestor adaosuri fantezist-medievale se va încheia abia în 1790 și va face din casa lui Walpole una dintre cele mai curioase dovezi ale noii orientări a gustului. Între timp, în 1770, Walpole publicase și un* Eseu despre grădinăritul modern *și, peste un an,* O istorie a gustului modern în grădinărit, *documente grăitoare ale unei epoci obsedate de* pitoresc. *Așa cum s-a observat cu dreptate, „apar cîteva generații de foarte sîrguincioși* improvers *(specialiști în înfrumusețări), care nu se mai deosebesc de francezi prin concepție, ci doar prin stil. Ca și francezii, ei* manipulează *natura, doar că o fac după un canon estetic mai «picant», mai fantezist, mai greu formalizabil. Se obține astfel tot o crispare, dar una mai sofisticată, o «naturalețe» teatrală.“*[1]

De artificialitatea acestor alcătuiri rezultînd din febrila dorință de schimbare, de „manipulare“ a cursurilor de apă transformate astfel încît să se înfățișeze ca un șir de mici cascade și iazuri), a pădurilor, a poienilor, își vor da seama nu numai generațiile mai noi, ci și unii contemporani ai arhitecților împătimiți de pitoresc *din secolul al XVIII-lea. Despre un arhi-*

[1] Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 148.

tect al vremii, Lancelot Brown (căruia i s-a spus „Capability Brown"), se vorbea că nu își putea afla liniștea atîta vreme cît știa că mai e un rîu, o pădure, clinurile unui deal asupra cărora să nu fi intervenit el ca să le facă mai „naturale".[1] Dar, la numai cîțiva ani de la plasarea într-un parc a primelor ruine contrafăcute (eveniment care a avut loc în jurul lui 1733), arhitectul Batty Langley publica, în 1742, un tratat urmărind să se sistematizeze fantezia construcției „gotice". Și nu e greu să se observe că majoritatea ruinelor medievale clădite de acești împătimiți ai misterului și ai pitorescului se supun rețetelor din Arhitectura gotică înfrumusețată prin reguli și proporții a lui Langley și din alte cărți menite să direcționeze gustul.

Nu e, oare, această căutare a pitorescului un semn al aspirației de a da identitate spațiului, de a-l transforma în loc?

Arhitectura peisagistă e doar o parte a unei tendințe de redescoperire a naturii și, concomitent, a Evului Mediu, tendință ce va transforma, nu peste mult, întreaga estetică europeană. Nu e greu să se descopere în straturile mai adînci ale mișcării de idei o condiționare filosofică determinată la rîndu-i de o profundă admirație față de frumusețea naturală, o recunoaștere a intuițiilor mai subtile, un sens — cîteodată exarcebat — al misterului, un sentiment de umilință față de priveliștea rurală și de istoria epocilor îndepărtate.

Unul dintre meritele cele mai însemnate ale cărții lui Assunto e acela de a pune în lumină fundamentele filosofice ale modificărilor atitudinii față de peisaj în fiecare din epocile ilustrate de epocile de pictură și de arhitectură analizate de el. Dimensiunile istorice ale fenomenului sînt, astfel, stabilite nu numai în funcție de faptul documentar, ci într-o relație strînsă cu întreaga mișcare de idei — și, în primul rînd, a ideilor filosofice — dintr-o epocă anume. Prezentul nu e numai punctul de unde se poate cuprinde întreaga perspectivă a proceselor anterioare, al căror sens nu se dezvăluie în parcelele detașate de cercetările analitice; el e privit ca o realitate aflată în permanentă relație cu istoria trecutului. Dintr-un asemenea unghi de vedere, fundamentul filosofic al epocii asupra căreia am stăruit își relevă limpede semnificațiile.

S-a dedus cîndva că întreaga „renaștere gotică" ar sta sub semnul iraționalului. Argumentele erau furnizate de comparația cu ideile dominante în perioada anterioară acestei redescoperiri a naturii și a misterului ei, perioadă ce însemnase izbînda gîndirii științifice a lui Newton și a ideilor atît de profund înrîurite de materialismul și de empirismul lui Locke. „Triumful științei și avantajul clar al adoptării unei atitudini raționale în comparație cu urmările fanatismului investeau rațiunea cu un înalt prestigiu."[1] Scepticismul estetic (Burke e unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai acestei atitudini) disocia frumosul de rațional. Contradicția e doar aparentă: cu cît natura se înfățișează ca un complex de procese armonioase, cu atît se impune ca intervențiile omului să năzuiască a-i restitui măreția și frumusețea: disciplina introdusă de gîndirea omului se cuvine a se așeza în consens cu disciplina naturii înseși. Unul dintre apărătorii normelor clasiciste în arhitectură, Robert Adam, scria în prefața la o amplă descriere a ruinelor palatului lui Dioclețian: „Construcțiile celor vechi sînt în arhitectură ceea ce creațiile naturii sînt pentru celelalte arte: ele slujesc drept modele pe care noi avem datoria să le imităm, ca forme desăvîrșite în funcție de care trebuie să judecăm totul."[2]

Era în 1764 și nu se poate să ignorăm împrejurarea că ne aflăm într-o vreme ce anunța

[1] Vezi Dorothy Stroud, *Capability Brown*, Londra, 1957, p. 66.

[1] A. R. Humphreys, *op. cit.*, p. 42.
[2] Cf. J. N. Summerson, *op. cit.*, p. 169.

triumful ideilor lui Rousseau: nu neapărat o influență liniară, ci rezultatul unor impulsuri asemănătoare, al unei nevoi — exprimate, firește, diferit — de a se salva dintr-o lume ce îl face rău pe om, care „prin natură, e bun". Metoda cercetării lui Assunto, în care spațiul culturii, spațiu prin definiție locuit de om, tinde să devină loc, identificabil, dă posibilitatea unei asemenea integrări a mișcărilor de idei, mai presus de orice relații de influență directă.

Sentimentul naturii e strîns legat, observă istoricii literari, de renașterea imaginației; frumusețea peisajului rural, tratată încă, e adevărat, în linii foarte generale, deloc specifice, devenea în secolul al XVIII-lea un subiect mai popular în literatura engleză decît în aceea a țării lui Rousseau. Nu doar peisajul Angliei — atît de des evocat în poemele și în picturile vremii — îi atrage pe artiști, ci și acela al unor ținuturi îndepărtate. Și nu numai Alpii și Italia — în pictura lui Alexander Cozens sau Richard Wilson —, ci și podișurile Africii de Nord — la George Stubbs — mărturisesc o atracție a pitorescului și exoticului care se manifestă în aceeași vreme în care peisajele Angliei, pădurile, pășunile, turnurile vechilor catedrale pătrund în arta vremii. Poate mai puțin decis decît în literatură, unde deopotrivă clasiciștii și cei care reprezentau reacția împotriva clasicismului transformau locurile cu nume exotic într-o realitate tangibilă: Samuel Johnson fusese în Hebride, Smollett și Sterne în unele regiuni izolate ale Franței și Italiei, Fielding în Portugalia ... Fantezia lui Johnson ajunsese și mai departe, într-o imaginară Abisinie, eroul lui William Beckford trecea dintr-un Orient fictiv în Împărăția de dincolo de moarte.

O adevărată foame de spații noi îl caracterizează pe omul unei epoci nemulțumite de propria limitare, de îndărătnica rezistență a poncifurilor. O aspirație de a da sens concret, individual ținuturilor văzute, celor păstrate în

memorie sau visate reflectă nevoie de certitudine; e o vreme a elanurilor culturale ce își caută temeiuri filosofice și îndreptățiri în lumea reală. Cartea lui Assunto deschide, însă, o vastă perspectivă mai ales asupra lumii de astăzi. Spațiul, locul, durata sînt coordonatele unei realități pe care omul contemporan o cunoaște în ipostazele ei concrete, ca istorie și ca peisaj, ca existență de toate zilele. Orizontul se închide pe acoperișurile unor clădiri, de cele mai multe ori banale, ceasurile zilei petrecîndu-se între pereții uzinei, ai biroului sau ai școlii, ai supermagazinului, în automobil, în apartamentul în care pătrund zgomotele vieții unor oameni ce locuiesc alături dar par că se află la mii de mile — aceasta a fost viziunea deprimantă a generației din anii '50 și '60. Sub imaginile ironice ale artei pop se deslușea un fel de obsesie care nu-i părăsea pe artiști nici în mijlocul peisajului unde plasau mari panouri publicitare din cele ce mărginesc șoselele sau instrumente ale tehnologiei moderne, confecționate însă din materiale flasce. Era o generație care nu mai știa să regăsească peisajul.

În deceniile al 8-lea și al 9-lea, umanizarea peisajului citadin s-a produs în multe din marile orașe ale lumii: locul străzilor ce se întindeau ca niște lungi coridoare zidite între blocuri l-au luat clădirile în jurul cărora se plantează copaci, se așterne o pînză de apă sau foșnesc fîntîni arteziene. Evident, nu se poate idealiza situația cetății moderne: mai sînt destule cartiere îmbîcsite, sordide, lipsite de aer, de unde peisajul a fost izgonit. Dar conștiința artistică acționează mai puternic decît odinioară: imagini-protest, imagini menite să atragă atenția asupra pericolelor ce pîndesc ambientul se ivesc pretutindeni.

Un artist a scris pe o plajă americană, cu trupurile peștilor uciși de o deversare de la o uzină din apropiere, cuvîntul Ecologie și l-a fotografiat de cîteva ori de-a lungul zilei, pînă

ce a dispărut devorat de păsările de pradă, osîndite astfel și ele să piară. Efemerul, element definitoriu al happening-ului, își primea acum un sens tragic: spectacolul viza cu totul altceva decît dezvăluirea condiției precare a artei, el dezvăluia un lucru mai adînc ce ține de caracterul intervențiilor nechibzuite în natură. Dar ambalajele și draperiile lui Christo, semnele geometrice așternute de Raymond Moore pe iarba poienelor, șanțurile, grămezile de pămînt și de pietre ale celor aparținînd curentului earthwork reprezintă, indiferent de justificările istorico-artistice, antropologice sau polemice, și o încercare de a da spațiului natural semnificația unui loc, a unei identități opuse întinderii anonime.

„Ambientul în care trăim e o natură ready-made, prefabricată; ea ne dă modelul, noi trebuie să găsim pictura", scria artistul vest-german Winfred Gaul.[1] Se înțelege că, în jocul unor asemenea determinări, peisajul devine imposibil: Gaul pictează mari semne fanteziste de circulație, întoarcere la idiosincrazia artiștilor pop. Englezul Dom Sylvester Houédard, poet și grafician, imaginează orașe obsedante, dispuse în geometrice labirinturi; drama omului modern, declară el, e imposibilitatea comunicării vizuale[2] (ca poet, a aderat la tehnica poeziei concrete, ilustrare a incomunicabilității despre care vorbește el). Belgianul Roger Raveel încorporează realitatea în lucrările lui, mari oglinzi și forme decupate ce lasă libere unele porțiuni prin care se văd detaliile priveliștii imediate.

În aceste împrejurări, e clar că raporturile omului cu peisajul se modifică mult. Artiștii respectivi trăiesc urmările unei crize definite în urmă cu aproape un deceniu și jumătate

[1] Cf. Gerald Woods, Philip Thompson, John Williams, *Art without Boundaries: 1950—1970*, Londra, 1972, p. 120.

[2] Vezi *idem*, p. 134.

de filosoful marxist italian Giuseppe Prestipino: criza ecologică ia naștere din inversiunea bruscă a tendinței de creștere „a acelei părți a naturii non-umanizate pe care am putea-o desemna drept natură umanizabilă, precum și o corelativă reducere a ariei mai vaste a naturii ostile"[1].

Această carte este rodul unei înțelegeri exacte a raportului semnificativ între peisaj, ca natură umanizabilă, și individul uman, ca factor ce se implică în spectacolul universului concretizat și concentrat în peisaj, individualizat ca loc și definit de istorie. O carte a rigorii logice și a semnificațiilor umaniste regăsite în mediul existenței zilnice de un iluminist al secolului nostru — așa cum l-a numit un alt spirit iluminist al acestei vremi, Ion Frunzetti.

DAN GRIGORESCU

[1] Giuseppe Prestipino, *Natură și societate*, traducere de Anca Giurescu, București, Editura Politică, 1980, p. 182 (ediția italiană, 1973).

CUVÎNT ÎNAINTE ŞI ÎNCHINARE

Această carte este rodul a zece ani de meditații, de lecturi, de cercetări, adunate laolaltă printr-un fir în care culorile speranței și încrederii într-un mîine mai frumos și mai drept au trecut totdeauna înaintea celor ale amărăciunii și ale disperării; la care și-ar putea aduce contribuția chiar și reflecția filosofico-estetică. Zece ani, care ar putea fi douăzeci sau douăzeci și cinci; deoarece interesele care în anul academic 1961—1962 m-au hotărît să țin la Universitatea din Urbino un curs de estetică intitulat *Judecată estetică și peisaj* au fost mai apoi transpuse pe un plan de mai mare rigoare, și cu o mai hotărîtă voință de a aprofunda studiul temelor tratate, aceleași pe care, unele foi volante mi le solicitaseră să le scriu despre orașe, despre peisaj, despre grădini și despre eventualitatea unei interpretări filosofice a acestora; aceleași pe care, între 1947 și 1949, le-am publicat din cînd în cînd în pagina culturală a unui cotidian, *Italia socialista,* pe care îl conducea la Roma, cu un curaj plin de voie bună și o inteligență tot pe atîta plină de voie bună,

Aldo Garosci; și din 1949 în 1953, într-un alt cotidian, napolitan, *Il Giornale,* condus de Carlo Zaghi, din redacția căruia făcea parte Raffaello Franchini. Și nu putea exista loc mai potrivit pentru a publica studiile adunate aici, dezvoltate și sistematic (sau aproape..) orînduite, decît colecția condusă de Franchini, cu care sînt prieten chiar din vremea de pe cînd scriam la *Il Giornale.* O colecție, trebuie să spun, la care mă simt onorat că sînt poftit să colaborez, pentru că între autorii ei există unul din oamenii a căror amintire îmi este mai scumpă și mai dragă, Carlo Antoni, filosof al cărui nume va supraviețui alternării schimbătoarelor *prezenturi;* și pentru că, în afara operelor lui Franchini însuși, le găzduiește pe cele ale lui Michele Biscione: elev preferat al lui Carlo Antoni și colegul meu de bancă pe cînd ascultam împreună lecțiile romane ale maestrului nostru Pantaleo Carabellese; pe care Antoni, cu cuvinte neconvenționale, de la aceeași catedră, avea să-l comemoreze, afecțiunea împletindu-se cu pătrunzătoarea interpretare critică.

N-aș vrea să se creadă, însă, în dorința mea de a capta cititorii, sau de a-i plictisi cu un exordiu elegiac, cu un fel de elogiu adus memoriei unei lumi academice și culturale depărtate, a cărei amintire chiar astăzi este obligatoriu s-o iei în rîs dacă nu s-o înfierezi de-a dreptul; și nici n-aș vrea să se creadă într-o maliție literară, ca și cum aș fi vrut să pun în motto-ul lucrării mele un fel de *baladă a filosofilor din vremea de odinioară,* după modelul celor villoniene, al acelor *dames du temps jadis,* și a domnilor, a sfinților

și învățaților din vremea de demult: „... *Autant en emporte ly vents*...". Gîndul ce ia naștere din elegie are datoria să treacă dincolo de ea: nu pentru a o *preschimba în imn,* treaba poeziei, să zicem, ci pentru a înțelege *scopul* elegiei, și din dispunerea elegiacă să dezvăluim izvorul unei meditații pătimașe și lucide, care să ne facă să ne întrebăm cu privire la bucuria și suferința noastră, pentru a putea înlătura din bucuria și suferința noastră motivațiile care nu ne aparțin numai nouă; și acele motivații să le expunem, în măsura în care sînt ale tuturora, astfel ca toți să primim un ajutor și un stimul pentru o mai bună înțelegere a noastră înșine și a lumii. Ajutorul dat celorlalți de a se înțelege mai bine pe ei înșiși și lumea este datoria pe care și-o asumă acel ce și-a ales o dată pentru totdeauna destinul de filosof; și dacă dintotdeauna a crede că ai izbîndit să faci astfel încît ceilalți să se înțeleagă mai bine pe ei înșiși și lumea, și să se laude cu asta, înseamnă îngîmfare și chiar necinste, este obligatoriu să faci tot posibilul încît datoria noastră să nu rămînă la jumătate de drum și să nu te cruți cu nimic: nici puterile, nici timpul; și nici măcar popularitatea, succesul, pe care nu este nedrept să le dorești: cu condiția, însă, să nu fie urmate de o neîndeplinire a sarcinii tale față de ceilalți, în slujba cărora am intrat din momentul în care am început să facem filosofie în public.

Chiar și ideile noastre, rezultatele cercetării noastre filosofice trebuie să aibă un preț mic, pentru noi, în fața adevărului pe care-l căutăm: și de aceea avem datoria de a le pune

mereu în discuție, și de a le critica, de a le revoca, dacă e nevoie, arătînd celorlalți latura lor falsă, în ce constă falsitatea lor. Nu e de mirare, prin urmare, dacă cel ce a citit alte pagini ale mele, dedicate chiar acelorași probleme de care mă ocup în această carte, va găsi că gîndirea mea s-a schimbat în legătură cu unele subiecte și că atunci cînd e necesar nu mă dau în lături să mă refer la unele dintre scrierile mele anterioare, uneori nu prea îndepărtate ca timp, pentru a sublinia deosebiri între gîndirea mea de astăzi și cea enunțată în ele, și din această deosebire să încerc înlăturarea unor rațiuni non-*private*.

Cînd a trebuit să înfrunt pentru prima oară, organic, la universitate, problema estetică a peisajului, era încă vie și verde în mine speranța, acum pierdută, că lumea științei și tehnologiei (cu industria și urbanizarea inevitabili corolari) ar purta în sine posibilitatea de răscumpărare estetică și ar putea deschide porțile unei esteticități non antagoniste, ci integratoare, față de cea a lumii naturii: astfel încît critica civilizației tehnologice, a industrializării, a orașului modern era atunci o critică, să spunem așa, din interior, critică relelor deprinderi a distorsiunii pe care oamenii o făcuseră din ceva care în sine putea fi lucru pozitiv, chiar și estetic privind. Această atitudine rezultă chiar și din scrierile pe care le-am dedicat peisajului și problemelor sale după cursul universitar 1961—62, și după conferința cu titlul: *Landschaft: Natur und Kunst,* ținută și dezbătută în 1965 la Universitatea din Frankfurt pe Main, pe lîngă seminarul de filosofie condus de profesorul Bruno Liebrucks.

Acele scrieri au fost retopite în această carte, păstrîndu-le cînd literă cu literă, sau aproape, cînd contrazicîndu-le și respingîndu-le — nu este întîia oară, de altfel, cînd mi se întîmplă așa ceva; și nu cred că va fi ultima, cel puțin atîta timp cît mintea mea nu se va reduce la simpla administrare a producției ei trecute. Mă refer în special la *Introducere în critica peisajului,* publicată în fascicol de revista *De Homine* pe tema *Artă și societate;* la eseul *Peisajul ca obiect estetic și relațiile omului cu natura,* publicat în numărul 29 al revistei *Il Verri* (și mai înainte, în traducere franceză, în fascicolul 4, 1967, în onoarea profesorului Wladislaw Tatarkiewicz cu prilejul aniversării celor optzeci de ani ai săi, de revista poloneză *Studia Estetyczne);* la comunicarea prezentată la Congresul Internațional de Estetică de la Uppsala (1969), al cărei rezumat este în curs de apariție în volumul cuprinzînd textele Congresului. O altă atitudine, foarte critică față de primele mele convingeri, începea însă să ni se contureze clar în minte pe cînd între 1968 și 1970 publicam în revista florentină *Il Ponte* unele articole, *I Veleni del filosofo (Veninurile filosofului)* dintre care unul voia să fie un fel de examen de conștiință a culturii contemporane față de peisaj și natură; și un sumar anticipativ al concluziilor la care ajung în această carte, comportînd o răsturnare radicală a raportului între acțiune și contemplație așa cum a ajuns să fie configurat în cultura modernă, și o reevaluare a contemplației ca scop și valoare a acțiunii (cu toate implicările speculative propriu-zise pe care le comportă această răsturnare), a fost

expusă de mine în conferința cu titlul *Grădinăritul ca filosofie și artă,* ținută în ianuarie 1971 la Biblioteca Filosofică din Torino, ca urmare a invitației președintelui, profesorul Augusto Guzzo.

Aceste însemnări nu le dau aici numai pentru a informa cititorii, după cum este și obligatoriu, cu privire la antecedentele cărții pe care o supun acum atenției lor, și pentru a le semnala contradicțiile în care m-am găsit în timp față de mine însumi, meditînd asupra experienței zilnic trăite și îndurate, împreună cu aceea care își împarte cu mine viața, speranțele și deziluziile și durerile din care s-au hrănit aceste pagini, pe care, se poate spune, le-am gîndit și le-am scris împreună. Aceste însemnări le dau și pentru a mulțumi public tuturor Profesorilor și Colegilor, Directori de publicații, titulari de catedre și seminarii, Președinți de instituții culturale, cei ce au găzduit scrierile mele și au stimulat comunicările mele orale privind peisajul; cît și studenților acelui curs universitar de demult care au fost, ca toți elevii mei, colaboratori participanți și nu ascultători pasivi.

O ultimă datorie, și foarte plăcută, îmi rămîne însă de îndeplinit. Întîiul imbold de a scrie o carte în care problema estetică a peisajului să fie tratată în mod organic, sub toate aspectele, mi-a venit într-o discuție particulară cu privire la *Introducere în critica peisajului,* de la Nallo Mazzocchi-Alemanni, economist agrar și om de litere totodată, foarte atent la valorile estetice ale peisajului chiar în intervențiile sale practice: moștenitor și continuator al unei tradiții culturale a cărei mărturie o

depune imaginea peisajului italian, așa cum s-a configurat începînd din Evul mediu tîrziu între Umbria și Toscana: este drept, prin urmare, ca memoriei lui să-i fie închinată această carte care, poate, nu i-ar fi displăcut.

ROSARIO ASSUNTO

Urbino — Roma, 1971

I

METASPAȚIALITATEA PEISAJULUI

1. Conceptul de peisaj — Orice discuție, teoretică în fiece caz, impune, în primul rînd, determinarea exactă a obiectului asupra căruia ne pregătim să discutăm. Pentru a discuta despre peisaj trebuie, prin urmare, înainte de toate să cădem de acord asupra înțelesului termenului de *peisaj*. Și, în primul rînd, va fi bine să cercetăm dicționarele cele mai acreditate, cele care ne pot garanta folosirea neabitrară a cuvîntului. Pentru limba noastră italiană, dicționarul Tommaseo-Bellini, ediția 1869, la cuvîntul *Peisaj,* trimite la *Paese,* în sensul pictural, argumentînd cu două exemple: unul din Vasari, unde cuvîntul *peisaj* este folosit în sensul de priveliște ca subiect de pictură; și celălalt, poate și mai instructiv, din punctul nostru de vedere, scos din *Uomo al punto (Omul desăvîrșit)* de Daniele Bartoli, un scriitor care nu se poate să nu apară în orice tratat estetic despre peisaj și chiar de mai multe ori: „Prin golul unei ferestre, sau prin orice deschizături după bunul lor plac, se arată, în depărtare, un peisaj în tonuri estompate....". Mai concis, cîteva decenii mai tîrziu, *Vocabolario italiano della Lingua Parlata (Dicționarul italian al limbii vorbite)* al lui Pietro Fanfani și Giuseppe Rigutini, la cuvîntul *Peisaj,* explica: „Întreaga priveliște sau o parte din ea, în măsura în

care este aleasă pentru a fi subiect de pictură", exemplificînd printr-o accepție a cuvîntului care amintea de aceea din fragmentul lui Bartoli citat în Tommaseo-Bellini: „De la fereastră, se vede, într-o frumoasă depărtare, un peisaj"; care este la urma urmei sensul cu care cuvîntul *peisaj* (precedat de semnul grafic indicînd pictura) este apoi înregistrat în *Vocabolario della lingua italiana (Dicționarul limbii italiene)* de Nicola Zingarelli, cel mai cunoscut, după cum prea bine se știe, în deceniile dintre cele două războaie (citez după ediția Zanichelli din 1941) și adus de curînd la zi: „Aspectul priveliștei, ținut cu cîmpii, cu munți, rîuri, copaci etc. etc."; argumentînd în plus, ca exemplu, cu o judecată estetică adevărată și proprie; care, dealtfel, este înregistrată în exemplificarea lui Fanfani — Rigutini („Într-o frumoasă depărtare, un peisaj"), și diferă numai prin determinarea schimbată a substantivului său: *„peisaj minunat,* de panoramă a pămîntului".

Ajunși la acest punct, trebuie să observăm că în cele trei dicționare pe care le-am cercetat — diferențiate prin dimensiune și importanță și redactate în epoci deosebite, cuprinzînd un secol aproape — peisajul este definit ca aspect vizual al priveliștei „în măsura în care este ales pentru a fi reprezentat în pictură", pentru a folosi cuvintele lui Fanfani și ale lui Rigutini (astăzi s-ar putea adăuga, și poate chiar înlocui, dată fiind dispariția aproape absolută a picturii de peisaj din orizontul artei actuale, și extrema improbabilitate, stînd lucrurile așa cum stau, a unei recrudescențe a acesteia, mai apropiate sau mai depărtate: *de reprezentat în fotografie, sau în cinematografie),* sau, în măsura în care este examinat, de către cel care îl privește, cu aceeași intenție pe care o avem atunci cînd privim un tablou sau o altă operă de artă vizuală. Va fi vorba, prin urmare, dacă vrem să lămurim și mai profund tema discuției

noastre, de a preciza ce anume ar fi cuvîntul *priveliște* despre care dicționarele ne spun că, fiind destinată pentru a fi pictată sau fiind privită cu un ochi asemănător cu cel al unui pictor, este ridicată, ca să spunem așa, la demnitatea de *peisaj* — ridicată sau coborîtă: în măsura în care observarea dezinteresată a unei *priveliști,* atribuindu-i virtutea de subiect de reprezentare artistică, sau, pur și simplu, de judecată estetică, poate fi considerată demnă de laudă, sau demnă de condamnare, ca atitudine futilă și lipsită de seriozitate, care ne distrage de la sarcini mai precise și mai urgente fie chiar și în ce privește priveliștea luată în observație. Dar nu trebuie să anticipăm căile de dezvoltare ale subiectului nostru: în acest moment, este necesar, tocmai pentru a da mai multă limpezime și o desfășurare ordonată celor ce vom spune în continuare, să cunoaștem cît mai precis ceea ce lexicografii cărora ne-am adresat înțelegeau atunci cînd spuneau că *peisaj* este *priveliștea* judecată din punctul de vedere al viziunii artistice, sau de viziunea estetică, mai generală, (despre care prilejul și nevoia ne vor sili să vorbim la timpul potrivit), care consideră obiectele reale ca și cum ar fi imagini de artă. Să ne întoarcem, așadar, la dicționarele noastre, și să punem în locul cuvîntului *priveliște,* în măsura în care slujește ca subiect pentru definiția *peisajului,* explicația pe care respectivii autori o dau cuvîntului priveliște.

Priveliștea, spune Zingarelli, este „o mare întindere de pămînt locuit și cultivat"; peisajul va fi prin urmare (și de altminteri tocmai asta vrea să și spună autorul, cînd adaugă, așa cum am văzut, *ținut cu cîmpii, munți, rîuri, copaci etc. etc.) înfățișarea unei întinderi de pămînt (locuit și cultivat:* dar aceste două ultime atribute este bine să le punem între paranteze, dacă nu pentru altceva, măcar pentru că este posibil să constituie un

peisaj, din punct de vedere al tratării artistice, chiar și un pămînt nelocuit și necultivat, ca, spre exemplu, deșerturile). Mai simplu și, putem crede, mai folositor, din punctul de vedere care ne interesează pe noi aici, în Rigutini și Fanfani stă scris, ca primă definiție, că priveliștea este „un ținut mai mic sau mai mare": și *peisaj,* drept urmare, ar fi *teritoriul în întregime, sau o parte din el, în măsura în care este ales pentru a fi reprezentat în pictură. Teritoriu,* sau, dacă deschidem din nou dicționarul Tommaseo-Bellini, *Fîșie de pămînt întinsă, pe care oamenii locuiesc sau pot locui.* Astfel, definiția generală a *Priveliștei,* judecată nu din punctul de vedere economic („. . . găsind unde să-și ducă traiul"; astfel se încheie definiția generală), ci la modul figurat, ca în exemplele — respectiv din Vasari; din Lomazzo; din *Descrizione dell'entrata della serenissima Giovanna d'Austria in Firenze (Descrierea intrării serenissimei Ioana de Austria în Florența)* (1566) de Domenico Mellini; din *Riposo (Odihna)* de Borghini — pe care autorii le invocă pentru *priveliște* în loc de *peisaj:* „. . . depărtarea și varietatea priveliștei . . ."; „. . . pictor de priveliști . . ."; „. . . o priveliște plină de sălbăticie ca o pădure . . ."; „. . . priveliște bine rînduită . . .".

Am putea, dacă vrem, să extindem această verificare lexicală la principalele limbi europene și să controlăm în dicționarele de autoritate indiscutabilă — Littré, Murray, Grimm . . — fundamentarea definițiilor pentru cuvintele corespunzătoare *peisajului nostru,* pe care le găsim în dicționarele curente sau populare, mai mult sau mai puțin moderne, mai mult sau mai puțin învechite. „Paysage: *Etendue du pays;* Pays: *territoire que presente une vue d'ensemble"* Peisaj: *Întinderea priveliștei;* Priveliște: *Teritoriu care prezintă o vedere de ansamblu",* după cum citesc într-o veche ediție a micului și foarte popularului Larousse; sau în altul, tot atît de popular, chiar

dacă este într-o ediție mult mai recentă, *Standard Dictionary of the English Language,* editat de Encyclopaedia Britannica: *„Landscape: 1. A stretch of country as seen from a single point"* (cu derivatul: *„landscaping: To improve or change the natural features or apparence of, as a park or garden") „Peisaj: 1. Parte dintr-o priveliște văzută dintr-un singur punct. (A desăvîrși sau a schimba trăsăturile caracteristice sau înfățișarea acestuia, ca de exemplu un parc sau o grădină).*

Dar problema noastră nu este lexicografică ci, mai degrabă, filosofică: este problema definirii esenței peisajului, a semnificației și valorii lui pentru om; și momentul lexicologic nu poate fi numai, n-am să spun, inițial, ci preliminar cercetării noastre: preliminar și folositor, poate prețios, în măsura în care ne-a îngăduit să trecem la cercetarea propriu-zisă, conform competenței noastre — nu numai din punct de vedere terminologic, ci și conceptual — după ce am înțeles cel puțin că peisaj înseamnă, printr-un consens general al dicționarelor, un teritoriu mai mic sau mai mare, așa cum ne apare el vederii, constituindu-se ca obiect, cel puțin potențial, de reprezentare picturală. Este vorba însă, pentru noi, de a avea conștiința peisajului *înainte* de pictură (sau *după* pictură), ba chiar *independent* de pictură. *Peisajul în sine, și nu simpla imagine a peisajului,* după o fericită precizare a lui Kerényi.[1] Să spunem, peisajul ca realitate în care omul trăiește; realitate în care trăind, el o folosește direct și poate produce, o poate schimba (ca în englezescul *landscaping)* în mai bine sau în mai rău; sau poate chiar s-o distrugă, ștergînd-o din orizontul propriu. Și la acest punct nu mai sînt de ajuns răspunsurile dicționarelor, interogările privesc, așa cum am spus, esența peisajului, au nevoie, ca să spunem așa, să pătrundă în miezul lucrurilor. Trebuie atunci să ne întrebăm din nou, de data asta pentru a căuta nu o definiție, ci o

idee conceptual determinabilă: *ce anume este peisajul?*

2. Peisajul ca spațiu — La întrebarea *ce anume este peisajul?*, un prim răspuns, nu lipsit de persuasiune, e cel care duce conceptul de *peisaj* la conceptul de *spațiu*. Este un răspuns fără îndoială veridic, întrucît peisajul, orice peisaj — real sau imaginar, natural sau artificial — este totdeauna un spațiu. *Este* un spațiu (sau reprezentarea unui spațiu), și nu *ocupă* un spațiu (sau reprezintă ceva care stă în spațiu): această precizare, sugerată de definiția peisajului ca spațiu, este fundamentală, din punctul nostru de vedere, pentru că ne îndreptățește, ba chiar ne obligă, să luăm act cu privire la o notă caracteristică a conceptului de *peisaj* pe care încercăm să-l precizăm. Atunci cînd spunem că peisajul este spațiu (sau reprezentarea unui spațiu) și nu obiect din spațiu (sau reprezentare de obiecte în spațiu), înțelegem prin aceasta că peisajul este spațiul însuși, care se constituie ca obiect de experiență și ca subiect de judecată — în cazul nostru, din momentul în care expunerea noastră despre peisaj vrea să fie, și este, o expunere despre estetică, peisajul este spațiul care se constituie drept obiect de experiență estetică, drept subiect de judecată estetică. Acesta este adevărul primordial asupra conceptului de peisaj ca spațiu, condiționalitatea acestui concept privitor la orice s-ar putea spune despre peisaj. *Peisajul este spațiu; reprezentarea unui peisaj este reprezentarea spațiului.* Dar problema noastră, repetăm, este peisajul *real*, nu imaginea lui: la imaginea peisajului ne vom întoarce la momentul potrivit, cînd vom putea și va trebui să-l studiem ca interpretare a peisajului real, care-i pune în evidență un sens și o valoare altminteri necunoscute. Așadar, peisajul este spațiu. Acesta este punctul de plecare al cercetării noastre asupra unui concept corespunzînd

ideii de peisaj pe care o cunoaștem în sinea noastră cu toții. Rămîne de văzut dacă poate exista și un punct de sosire.

Din punct de vedere istoric, identificarea, totală și completă, a conceptului de peisaj cu conceptul de spațiu — adică promovarea celor ce am spus că ar constitui punctul nostru de plecare, *peisajul este spațiu*, la nivel de punct de sosire și considerate chiar a fi epilogul istoriei înseși a peisajului — a avut loc, în ultimele decenii, toți sîntem martorii acestui fapt; și este vorba despre un fapt care nu este numai teoretic, deși chiar și pe plan operativ (ca să nu vorbim despre pictură, în care *reprezentarea peisajului* a fost înlocuită de *prezentarea spațiului . . .*), peisajul, orice peisaj, toți știm asta, a fost tratat ca *spațiu* pur și simplu. Cine ar vrea să aibă confirmarea experimentală a acestui fapt, nu ar avea decît de parcurs una din mulțimea de autostrăzi construite în ultimele decenii, sau să viziteze unul, oricare, dintre asamblurile de locuințe ale combinatelor industriale, ale complexelor turistice construite în ultimii zece sau cincisprezece ani. În Italia, fenomenul a fost mai frapant, a dobîndit proporții macroscopice, chiar și pentru că este caracterizat de un soi de voluptate substitutivă, de nevoia de a ne simți constructori ai unei adevărate și proprii *revoluții culturale*, care se năpustește asupra *peisajului* memoriei și fanteziei pentru a-l reduce la un *spațiu* al geometriei pur și simplu: în concluzie, faptul că inginerilor proiectanți de autostrăzi, și clienților lor, cîmpia padană nu le-a părut *dulce* („dulcea cîmpie — care de la Vercelli la Marcabò coboară") ci pur și simplu *netedă* ca unui jucător de carambol masa biliardului, atestă o cultură pentru care peisajul, spre deosebire de ceea ce este el pentru cultura lui Dante Alighieri și a cititorilor lui (astăzi din ce în ce mai puțini), este spațiu, este numai spațiu: și ca atare — permit să se traseze peste el,

cu rigla și compasul, drumurile cele mai scurte între punctul A (Torino) și punctul B (Milano) și apoi între acest punct B și punctul C (Mestre) sau punctul D (Bologna)... La fel, în afară de schimbarea coordonatei, din orizontal la vertical, este cultura profesată de constructorii complexului de edificii care apare pe umerii așa-zisei „mici Basilei", tăind profilul colinelor și trunchiind vederea către Pădurea Neagră în fața căreia stă, pe terasa din spatele absidei Domului și privește dincolo de cotitura Rinului: o cultură, la urma urmelor, pentru care peisajul este spațiu, nici mai mult nici mai puțin decît este pentru proiectanții zgîrie-norilor din Agrigento; sau pentru acel inginer de drumuri și poduri care, cu ani în urmă, a trebuit să susțină în public că tăierea copacilor de-a lungul șoselelor nu va strica în nici un fel peisajul. Și acesta, evident, profesa o cultură pentru care conceptul de *peisaj* coincide în totalitate cu cel de spațiu, ba chiar se topește în el fără rămășițe care să nu fie șterse, deșeurile, pe care o viziune a lumii acum în întregime arsă le-a lăsat după propria inevitabilă ardere. Să tipi și să faci zarvă este ușor, toți am făcut-o, pentru autostrăzile padane ca și pentru zgîrie-norii din Agrigento, pentru cei din Basel: dar scandalul va rămîne un scop în sine, justificat și eficace numai pe plan sentimental, pînă în momentul în care nu vom supune unei critici lăuntrice — singura cu adevărat eficace — identificarea peisajului cu spațiul. Pînă cînd, așadar, nu vom studia în liniște această identificare, ca să vedem dacă este corectă și exhaustivă, sau nu lasă să mai scape, în schimb, cine știe ce element conceptual decisiv pentru definirea teoretică a peisajului ca atare.

3. Finitatea deschisă. — Odată stabilit că *peisajul este* spațiu ne întrebăm, prin urmare, dacă această definiție spune *totul* despre peisaj, fără a lăsa nimic pe dinafară, și tot astfel, dacă spune totul despre spațiu, în cazul cînd o răsturnăm cu 180 de grade în altă definiție: *spațiul este peisaj* — această posibilitate de a schimba raportul între cei doi termeni, și de a pune predicatul în locul subiectului, fiind condiția necesară pentru o judecată de identitate reciprocă, ca aceea în care din două concepte se confirmă că unul coincide perfect cu celălalt. Dar faptul că spațiul, chiar în constituirea lui ca obiect de experiență estetică și autopropunerea lui ca subiect de judecată estetică, este totdeauna definibil ca *peisaj,* este un lucru din care rezultă mult prea evident absurditatea, dată fiind latitudinea conceptului de spațiu: că include în sine *peisajul,* dar nu este în întregime acoperit de acesta. Ar fi de ajuns să încercăm, fără să ieșim din hotarele înlăuntrul cărora estetica își exercită propria domnie necontestată, cele ale artei, exemplul picturii abstracto-geometrice: care *prezintă,* estetic, un spațiu, dar nu reprezintă peisaje de nici un fel. Și dacă din virtualitatea spațiului *prezentat* (căruia îi corespunde virtualitatea peisajului *reprezentat*) trecem la spațiul non virtual, dar *real* (și al peisajului de asemenea real, și non virtual), nu trebuie să ne dăm multă osteneală pentru a observa că acest concept de spațiu, chiar dacă îl considerăm numai din punct de vedere estetic, include în sine peisajul, dar și altceva care nu este peisaj. Să lăsăm deoparte spațiile modelate estetic de oameni: care pot fi peisaj dar pot și să *nu* fie, chiar rămînînd spațiu estetic, ba chiar *artistic*: cine ar putea numi, dacă nu doar de dragul metaforei, *peisaj,* o piață? Un salon sau alt *interior,* la urma urmelor, nici măcar metaforic nu pot fi numite peisaje: și totuși nimeni nu va nega faptul că sînt spații, și chiar spații estetic experimentabile ca atare, care pot fi judecate cu o judecată estetică proprie pentru spațialitatea lor. Să privim bolta

cerului, „*Der bestirnte Himmel*“, care avea puterea de a umple de admirație și venerație, mereu nouă și crescîndă, sufletul unui filosof, socotit refractar emoțiilor, ca Immanuel Kant; și care a fost obiectul interogațiilor păstorului leopardian: „Ce rost să aibă bolta infinită, și acel profund / Infinit senin? Ce vrea să însemne această / Solitudine nemărginită?...“ Bolta cerului este cu siguranță spațiu, ca atare; și spațiu care poate fi obiect de experiență estetică, dincolo de calculele și proiectele inginerilor numiți, tocmai din această pricină, spațiali: care, fie spus în treacăt, privesc către cerul înstelat sau nu, poate cu aceiași ochi cu care proiectantul de autostrăzi, cu ani în urmă, vedea ceea ce pentru Dante a fost „dulcea cîmpie“; și, poate, și-au luat asupră-le, mai mult sau mai puțin voit, sarcina (profanatoare?) de a elibera sufletul nostru, cînd de aici de jos privim spațiile cerești, de interogațiunile lui Leopardi, de acele „Bewunderung und Ehrfurcht“, *admirația* și *venerația* lui Kant. Nu s-a spus, poate, că astăzi știința a trimis filosofia în vacanță absolută, și a moștenit la propriu sarcinile care pînă ieri fuseseră ale artei, ale poeziei? Dar asupra acestor subiecte vom fi obligați să revenim de mai multe ori; chiar peste puțină vreme — cînd, după ce vom fi constatat că cerul este spațiu, chiar și din punct de vedere estetic, dar nimeni nu s-ar aventura să-l numească peisaj — vom putea cu siguranță să afirmăm că nu orice spațiu este peisaj; și peisajul este spațiu, dar nu este *numai* spațiu: pentru că acest concept de peisaj include în sine nuanțe care nu sînt proprii conceptului de spațiu ca atare. Și trebuie acum să vedem care sînt aceste nuanțe ale conceptului de peisaj, care ne ajută să înțelegem că peisajul este *mai mult* decît spațiu numai.

Ca să ne dăm seama de nuanțele care în conceptul de peisaj corespund structurii sale, adică peisajul, spațiul, în timp ce nu orice

spațiu este peisaj, putem pleca de la cele cîteva excluderi pe care le-am operat, cu puțin timp în urmă, înregistrîndu-le: excluderea spațiului *închis* — prin care un *interior* este spațiu, chiar și estetic, dar *nu este peisaj* — și excluderea spațiului *nelimitat,* așa cum este în ochii noștri cerul, la orice oră din zi sau din noapte, și în oricare anotimp și conjunctură meteorologică: cerul care nu este peisaj, dar cu prezența lui definește peisajul ca spațiu *deschis* — să zicem: *deschide peisajul* — nu mai puțin de felul în care solul, oricare ar fi configurația topografică și oricum ar fi populat, eventual, de așezări omenești, acoperit de vegetație, mișunînd de animale, determină peisajul, și îl instituie de-a dreptul ca spațiu *limitat,* asemănător spațiilor închise, dar nu *finit,* cum sînt spațiile închise: care pot reprezenta infinitul numai simbolic prin forma lor, tocmai, spațială (la Sfînta Sofia; în catedralele gotice; în bisericile cu plan central ca Templul della Consolazione la Todi) sau iluzionistic, în bolțile acoperite cu frescă ale bisericilor și ale saloanelor baroce — și în saloanele cu oglinzi rococo: al cărui exemplu desăvîrșit, în ce privește reprezentarea iluzionistică a infinitului într-un spațiu închis, ca atare finit, este, poate, salonul central, cu plan oval, de la Amalienburg lîngă München, în Bavaria. Peisajul este spațiu *limitat,* dar *deschis:* pentru că, spre deosebire de spațiile închise, are deasupra lui cerul, adică spațiul nelimitat; și nu *reprezintă infinitul* (în mod simbolic sau iluzionistic), ci se deschide către infinit, fie chiar în finitatea existenței sale limitate: constituindu-se ca *prezență,* și nu ca *reprezentare,* a infinitului în finit. Și limitarea peisajului ca spațiu înseamnă autolimitare a infinitului, și totodată un soi de deschidere a finității, întocmai ca bobocul cînd devine floare: într-adevăr, îmbobocirea finitului, fie chiar rămînînd ca atare, pune în mișcare una din propriile limite și se deschide către infi-

nitate; nici mai mult nici mai puțin decît în felul în care infinitul se determină pe el însuși, autodelimitîndu-se, și astfel se identifică finitului: trece, spuneam, în finitatea care îl găzduiește, și, de aceea, ceea ce primește în sine infinitul, este finitate *deschisă:* tot așa cum infinitul, trecînd în finitate, este *infinitate* limitată.

4. Interpretările spațiului. Între cele două extreme, ale *finității închise* și ale *infinității nelimitate,* spațiul care se constituie ca peisaj este un spațiu în care infinitatea și finitatea se îmbină, trec una în cealaltă: astfel încît finitatea, deschizîndu-se, devine infinitate prin continuitatea, instaurată în ea, limitei și a nelimitatului (limita *definește* nelimitatul, și îl arată ca pe un *infinit* tocmai pentru că în ființa sa limitată nu mai este *indefinit;* și nelimitatul, la rîndul său, îl apropie de limită, făcînd din aceasta nu negarea infinității, ci modul în care aceasta se autoprezintă în finitate); în timp ce infinitatea, ca infinitate *limitată,* coboară, ca să spunem așa, în finitate și își face din ea propria-i oglindă. Nimeni, poate, nu a reușit mai bine decît tînărul de douăzeci și unu de ani, Giacomo Leopardi, să vorbească despre unitatea și aproape identitatea infinității și a finității în spațiul unui peisaj care arată infinitul în propria lui limitare, și această limitare astfel constituită se deschide deasupra finității sale. Să vorbească — firește, în felul în care anumite lucruri sînt spuse, cînd *cuvintele logice perfecte* nu mai sînt de-ajuns, și este necesar, așa cum la vremea lui ne-a învățat Vico, în prelegerea din 1708, *să fugi de aspectele uzuale ale adevărului pentru a-l configura sub aspecte și mai orbitoare: „Întotdeauna mi-a fost drag colnicul / acesta singuratic și perdeaua / de tufe nalte ce răpesc privirii / o bună parte-a zării depărtate. / Dar*

*stînd aici și preajma contemplînd-o, / creează mintea-mi . . .“**.

Prezența infinității, această constituire a finității înseși ca deschidere spre infinit, este pusă aici în evidență de către centralitatea limitei („perdeaua de tufe înalte“) între făgăduința de infinit al înălțimii solitare care închide primul vers („colnicul acesta singuratic“) și excluderea care definește spațiul promițător de infinitate ca pe un spațiu finit în sine („ce răpesc privirii o bună parte-a zării depărtate“); fără a spune că legătura între finit și infinit, pe care o instituie limitarea, limitînd chiar spațiul finit (dar cu o limită care lasă să se presimtă dincolo de ea o continuitate a spațiului însuși ca infinitate non indefinită) este sugerată fonetic, așa cum se cuvine, ba chiar este necesar, în poezie. Nu e de competența noastră, însă, o analiză a *Infinitului* lui Leopardi, asupra căruia, pentru interpretarea peisajului dată de el (nu peisajul acesta sau acela, ci peisajul pe care-l vom numi, forțat oarecum, *transcendental:* ideea de peisaj potențial mai prejos de orice experiență pe care o putem face astăzi cu peisajele *actuale)* vom simți poate nevoia să ne întoarcem. Acum și aici, *Infinitul* ne interesează în măsura în care limpezește, expunînd poetic, esența peisajului ca prezență a infinității în finitatea unui spațiu limitat. Într-o situație poetică cu totul deosebită, ideea unui spațiu pur inaccesibil experienței umane *(„Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag / den reinen Raum vor uns . . .“: „Noi nu avem niciodată, poate doar o singură zi, spațiul pur dinaintea noastră . . .“),* o găsim expusă în a opta Elegie duineză a lui Rilke: „ . . . *Immer ist es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht . . .“: „Este totdeauna lumea, și niciodată hăul, fără ceva anume“;* niciodată, spunem, deschiderea neli-

* G. Leopardi, *Poezii,* trad. de Lascăr Sebastian, Ed. Tineretului, 1962.

mitată, spațiu non-lume, spațiu non-peisaj prin urmare: spațiul care este mai mult decît peisajul, deoarece cuprinde altceva, dar este totodată mai puțin decît peisajul, deoarece îi lipsește limita care constituie peisajul ca atare, care este lumea, ba chiar pămîntul (cerul, am văzut, este imaginea sensibilă a ceea ce astăzi, după ce l-am recitit pe Rilke, putem să-l numim *spațiul pur, deschiderea nelimitată).*

Sînt bine cunoscute *afinitățile elective*, de gust, mai întîi, decît de cultură, prin care Rilke se simțea atras către acele reprezentări religioase ale artei medievale unde absența peisajului, prin *folosirea fundalului de aur cu figuri realist tratate, proiectate așadar într-o sferă celestă și divină*[2], redă vizibil acea idee de spațiu *non-peisaj*, deoarece e *non-lume (golul fără ceva anume, „Nirgends ohne Nichts")*, a cărei expozițiune poetică este a opta *Elegie duineză*. Semnificativ, în această privință, poate fi exemplul *Bunei Vestiri* din *Cartea cu imagini:* care se apropie de-a dreptul de un conținut de iconografie religioasă, nu fără a-l trata cu o anume dezinvoltură poetică; și unde chiar și metaforele arborelui, ale pădurii, nu devin peisaj, spre deosebire de tot ce survine în alte compoziții ale aceluiași poet, care transpunea în peisaj chiar și un chip femeiesc (și în ce privește peisajul, cum vom vedea mai departe, a știut să fie un teoretician minuțios), dar sînt semne cantonate într-un spațiu nelimitat, spațiul de absolută distanțare de Dumnezeu: „wir sind Ihm alle weit", „noi toți sîntem departe de el...". Este spațiul abstract al fundalurilor de aur: spațiu fără limită, care nu cunoaște nici apropiere, nici depărtare; și nu poate cunoaște peisajul, întrucît se află dincolo de pămînt, în existența lui, un spațiu virtual reprezentat în aceeași măsură în care este dincoace de orice reprezentare peisagistică, fiind un spațiu în care reprezentare și realitate coincid[3]. Și nu urmărim aici o analiză ulterioară a acestei reprezentări, poetice sau figu-

rative, a spațiului: prin exemplul lui Rilke și a unei anume picturi religioase medievale, căreia, este de luat în considerație, i se adaugă tainic ideea unui *spațiu* poetic expus în a opta elegie de la Duino, am vrut numai să punem în evidență valoarea *limitării*, fără de care spațiul nu se constituie, estetic, ca peisaj. O valoare, aceasta a *limitării*, corelativă celeilalte privind existența *deschisă:* către care am și îndreptat exemplele alese din lexicografi — cel literar, de prestigiu, pe care dicționarul Tommaseo-Bellini îl dădea din proza lui Danielo Bartoli și celălalt, din Rigutini și Fanfani, luat din limba vorbită: „Prin golul unei ferestre, ori prin orice altă deschidere..., se deschide, în depărtare, un peisaj în tonuri estompate"; „De la fereastră, se vede, într-o frumoasă depărtare, un peisaj...". Așa cum este, la urma urmei, situația peisajelor din anumite reprezentări picturale: cele care sînt așezate în contrapoziție sau în continuitate, oricum în raport cu imaginea de arhitectură, sau de construcții rustice, ca o cocioabă de lemn, mai mică decît personajele și aproape prăvălită, care în *Nașterea* Maestrului din Flémalle semnifică, lucru bine stabilit, Vechiul Testament pe punctul de a fi abrogat[4] — o semnificație simbolică care ar putea să se extindă și asupra peisajului însuși, interpretabil ca lumea răscumpărată de Iisus; dar care pe noi ne interesează în măsura în care poate să fi contribuit la configurarea peisajului ca un spațiu deschis înconjurînd spațiul închis al cabanei[5].

Peisaje care înconjoară o construcție, sau o depărtează de noi, instituind, ca să spunem așa, un raport obligatoriu între noi și spațiul *închis* al edificiului din care, în depărtare, vedem zidurile perimetrale: raport care oricum așează observatorul *în* spațiul reprezentat ca peisaj; și-l face să-și dea seama de legătura peisaj-edificiu ca unitate-opoziție a celor două spații, respectiv *deschis* și *închis*. Și pei-

saje care, zugrăvite pe pereți, își asumă sarcina acestora, delimitează un spațiu închis, dar în același timp îi contestă închiderea în moduri care pot simula unirea realității efective a *închisului* cu o și mai frumoasă realitate „ideală", pînă ce aceea va participa la aceasta, și o va înnobila[6]; dar pot să și transforme zidul care închide spațiul în scenariul învăluitor al unui basm. Ca în capela poruncită de Cosimo de'Medici lui Gozzoli: unde cavalcada Regilor Magi face din pereții schimbați în goblenuri sau în teatru, un fel de panoramă a pămînturilor peste care comanditarul își exercita stăpînirea; și în personaje îi zugrăvește pe comanditar însuși și pe fiii săi asistînd la slujba ce se desfășoară în spațiu *închis,* în locul sacru, care-și revărsa sfințenia și asupra lăcașului lor, se vedeau reprezentați și în spațiu *deschis:* într-un cortegiu triumfal care identifica imaginea lor cu cea a actorilor unui eveniment hotărîtor în istoria lumii nu mai puțin decît în viața sufletului. Într-un același loc, erau *în spațiu închis* și în *spațiu deschis;* în aceeași clipă, trăiau timpul real al spațiului închis și timpul fabulos al spațiului deschis, reprezentat de jur împrejurul spațiului închis și incluzîndu-l parcă în propria narațiune — o experiență, a conprezenței celor două spații, pe care orice privitor o retrăiește, chiar fără a se putea proiecta în procesiunea povestită, oglindindu-se în personajele acestuia, în felul comanditarului Cosimo, a fiilor săi, a curtenilor acestora. Spațiul închis al realității, și peisajul-scenariu ca spațiu deschis al unei narații care tinde să găzduiască în el realitatea, și să o reevalueze prin propria-i prezență care o înconjoară din toate părțile. Peisajul, ca spațiu deschis: și-i cunoaștem și alte manifestări istorice; alte episoade ale recunoașterii în afara celor concepute de artiști ca reprezentînd esența spațială a peisajului. Peisaje care se văd de la o fereastră, sau apar dincolo de o arcadă, dincolo de un portic. În pictura din Quat-

trocento, această funcție a *vedutei* peisagistice ca instaurare a unui spațiu deschis a fost subliniată așa cum se cuvine de Francastel, și ar fi greu să o redăm în cuvinte tot atît de precise: *„... Pour corriger l'insuffisance des représentations cubiques et closes de l'espace, les artistes du Quattrocento ont eu vite recours à cette méthode qui consiste à découper dans une des parties superficielles de la composition une fenêtre à l'interieur de laquelle se place une vue ouverte sur la nature ... [...] La veduta est faite, précisément, pour permettre d'ajouter à une représentation close de l'espace l'étendue qui lui manque. Tantôt elle apparait, d'ailleurs, comme une fenêtre ouverte dans une des parois, tantôt, elle se place entre les jambes d'un cheval, ou entre les cuisses d'un Saint-Sébastien, ou simplement entre deux motifs d'un tableau ..."*[7] *(„... Pentru a corija insuficiența reprezentărilor cubice și închise ale spațiului, artiștii din Quattrocento au recurs numaidecît la această metodă care constă în a decupa într-una dintre părțile superficiale ale compoziției o fereastră în interiorul căreia se plasează o deschidere spre natură ... [...] ... Veduta este făcută, cu precizie, pentru a permite să se adauge unei reprezentări închise a spațiului, întinderea care-i lipsește. Cînd apare, dealtminteri, ca o fereastră deschisă într-unul din pereți, cînd se plasează între picioarele unui cal, sau între coapsele unui sfînt Sebastian, sau pur și simplu, între două motive ale unui tablou ...").*

5. Peisajul ca „spațiu exterior". — Așa cum nu facem critică literară, nu vom face, aici, nici critică plastică. Problema noastră este însă aceea de a determina cu precizie conceptul de peisaj; ne adresăm (și ne vom adresa iarăși) picturii, așa cum am făcut-o în cazul poeziei, numai și numai pentru a-i cere ajutor în soluționarea problemei pe care o avem în față:

soluționarea care, am spus-o de mai multe ori, premerge tratarea teoretică a peisajului ca atare (nu ale reprezentărilor peisajului) care constituie, acum și aici, adevărata noastră sarcină. Astfel, din experiența noastră de cititori de poezie, am scos prețioase sugestii pentru noțiunea de *limită* caracterizînd constituirea spațiului ca peisaj; tot așa, acum, după ce experiența noastră de cercetător de opere de artă este regîndită, sub conducerea specialiștilor (fiecare din ei în dezacord, în totul sau în parte, față de alții, și poate chiar din această pricină, ne ajută să descoperim un aspect al adevărului) putem găsi indicații doveditoare pentru o altă nuanță constitutivă a conceptului de peisaj: aceea care definește peisajul ca spațiu *deschis*, în afară de cel limitat. Pictura italiană din Quattrocento ne furnizează aceste indicații, cu o bogăție aproape nesecată. Am evocat pentru o clipă peisajul fabulos pe care Gozzoli îl *povestea*, propunînd peisajul *deschis* ca pe un „monde de conte" ca să folosim cuvintele lui Henri Focillon, în care, lumea reală, închisă, s-ar găsi învăluită, și atunci cel deschis *(deschis*, dar nu *construit)* se arată ca un trecut în afara timpului și înnobilînd timpul: trecut *etern*, de blazon heraldic, așa cum îl voia poate comanditarul; spațiul povestit ca peisaj *deschis* unde există tot ce nu există în cel *închis*, copaci de tot felul și castele și case și animale; și se întîmplă aici ceea ce în cel închis nu se întîmplă: o recunoaștere a seniorilor în proprietățile lor, înnobilată și aureolată ca repetiție a călătoriei Regilor Magi. Dar raportul nu se face, aici, cu un *interior* reprezentat, și cu un interior *real;* peisajul *deschis* al reprezentării este în relație directă cu cel *închis* al realității; tot astfel, deși în mod diferit, din raportul care se instaurează în alte situații diferite: cînd pictura *pune în mișcare coercițiunea pereților* (sînt cuvintele lui Kerènyi), arta *substituie arhitectura printr-o frumoasă aparență, făcînd în asemenea mod posibil acel ceva*

din altceva, ceva care stă mai sus de această arhitectură frumoasă prin ea însăși și este ca și cum această artă ar spune: „eu deschid arhitectura, lărgesc pereții, slujesc exact la ceea ce slujește fereastra pe care o imit, ba chiar o întrec, pentru că pereții zugrăviți sînt mai mult decît o fereastră, cu ei nu numai aparența, ci chiar atmosfera lumii exterioare irumpe în casă, aducîndu-vă vraja ei proprie și pe-a mea, vrajă artistică"[8]. Peisajul deschis care irumpe magic în cel închis, dacă admitem, cel puțin în ipoteză, interpretarea pe care Kerènyi o propune pentru picturile parietale elenistico-romane; unde reprezentările peisajului erau cele sugerate de Vitruviu, în capitolul al cincilea al cărții a șaptea, pentru pereții galeriilor: „uși și promontorii, și litorale și rîuri și fîntîni și strîmtori marine, și temple și păduri și munți, și oi și păstori..."[9]. *Nu artă pentru sine — scrie Kerènyi — și nici măcar artă ca decorație, ci artă în care cineva locuiește („Kunst in der man haust") și care metamorfozează magic realitatea interioară a casei..."*[10]. În orice caz, există un raport între spațiul deschis (reprezentat ca peisaj) și spațiul închis, în măsura în care e raport, repetăm, între un spațiu reprezentat și un spațiu real și nu raport între două spații reprezentate.

Raport între două spații reprezentate este în schimb cel pe care-l întîlnim foarte adesea în pictura din Quattrocento, chiar dacă intențiile nu sînt totdeauna identice, rezultatele nu totdeauna egale, procedeele nu totdeauna analoge. Fără nici o pretenție de a epuiza exemplificarea, numai pentru a întări cunoștința noastră privitoare la peisaj ca spațiu deschis, putem — și poate trebuie, odată ce ne-am oprit asupra lui Benozzo, discipolul — să amintim de Angelico. Angelico sau, cel puțin, acel aspect al operei sale în care exegeza lui Argan — care prin Angelico a pus în lumină pictorul acelei *docta pietas* din Quattrocento, hrănit

de alegorismul preafericitului Giovanni Dominici[11] — a arătat tuturor cu limpezime, ca scop al *raportului între perspectivă (sau arhitectură) și lumină (sau natură)* relaționarea a două spații: subliniind felul cum, în picturi ca *Sfîntul Zaharia care scrie numele lui Ioan Botezătorul*, galeria în perspectivă, în spatele grupului de personaje, slujește pentru unirea spațiului închis al evenimentului reprezentat cu spațiul deschis al peisajului[12]; și în *Buna Vestire* a lui Cortona, coloanele, palmierul în perspectivă leagă arhitectura, locul întîmplării principale, de peisaj, loc al întîmplării secundare[13]; în timp ce în *Punerea în mormînt* sau în *Plîngerea lui Iisus*, peisajele *(spațiu populat de lucruri: figuri, copaci, case) sînt argumente de convingere;* tocmai pentru că veselia lor contrastează cu tragismul acțiunii care se desfășoară în primul plan; și *indică momente* în care, *desprinzîndu-și privirile de la întîmplarea dureroasă, cineva privește departe și începe să mediteze.* Să mediteze, întocmai, *asupra nerecunoștinței oamenilor care l-au ucis, cu păcatele lor, pe acel Dumnezeu, care pentru ei crease o natură plină de bucurie*[14]*:* și ar fi chiar prea ușor, dacă am vrea, astăzi, să răsturnăm alegoria: să stabilim o corelație între fiecare distrugere a peisajului și plînsul asupra cadavrului unei divinități antropomorfe, adică al omului în măsura în care și-a proiectat propria imagine în absolut. Corelație, spunem, între *moartea lui Dumnezeu* și *sfîrșitul peisajului* ... Dar trebuie să fim foarte vigilenți față de tentațiile prea ușor de împlinit; și să ne amintim că pentru tînguiri, ca și pentru gesturi mînioase, mai mult sau mai puțin justificate, este totdeauna timp; în timp ce pentru raționamente cu care să convingem pe alții și chiar pe noi înșine, pe noi înșine înaintea altora, timpul este totdeauna prea scurt. Să ne întoarcem prin urmare la judecăți: care sînt, în această clipă, judecăți cu

scopul de a preciza, în toate nuanțele lui, conceptul de peisaj, ca temă asupra căreia va trebui apoi să se exercite argumentarea noastră următoare. Și dacă tot mai zăbovim asupra caracterului de *spațiu deschis*, propriu peisajului ca spațiu limitat care se deosebește de alte spații limitate, pe cele *închise* (în sens metaforic ca și în sens propriu) nu le putem despărți, cel puțin provizoriu, de pictura din Quattrocento (căci acest caracter al peisajului ca spațiu deschis ne-a ajutat să-l recunoaștem) fără să citim din nou, fie și sumar, considerațiile pe care Henri Focillon le-a formulat, cu aproape patruzeci de ani în urmă, asupra arhitecturii care, în picturile lui Piero della Francesca, armonizează *„toujours merveilleusement la campagne, l'homme et la chose bâtie“*[15] *(„totdeauna minunat cîmpul, omul și construcțiile“).* Nu de altceva, dar *armonia* pe care Focillon, analizînd operele lui Piero, o făcea să se dezvăluie în raporturile între peisaj și arhitectură *(Vizita reginei din Saba la Solomon; Buna Vestire* de la Perugia; *Flagelarea)* așa cum o instaura Piero, nu narator și descriptiv, ci *„constructeur de l'espace“*, ne duce la anumite precizări inerente conceptului însuși de *peisaj:* care precizări ar putea să ne fie, mai departe, de mare folos. *„Le paysage, image de la nature, joue avec cette architecture et avec l'image de l'homme . . . [. . .] . . . La meilleur definition d'un paysage est, à mon sens, donné par les géographes . . . [. . .] . . . Nous esquisserons donc une étude non métaphysique ou esthétique, mais géographique . . .“*[16] *(„Peisajul, imagine a naturii, joacă în această arhitectură și cu imaginea omului . . . [. . .] . . . Cea mai bună definiție a unui peisaj este, după părerea mea, dată de geografi . . . [. . .] . . . Vom schița prin urmare un studiu geografic, nu metafizic sau estetic . . .“).* Dar nu este încă momentul să dăm definiția geografică a conceptului de peisaj, așa cum îl cita Focillon; și asta deoarece — studiul nostru fiind un studiu de estetică,

așadar, dată fiind imposibilitatea de a separa cele două planuri ale cercetării, un studiu *(Honny soit qui mal y pense)* de metafizică trebuie, prin urmare, să ne continuăm șirul vorbei pe plan filosofic. În afară de faptul că trebuie, la vremea cuvenită, să cerem ajutorul geografiei: așa cum, după ce l-am primit pe cel al poeziei, ne-am folosit pînă acum de ajutoarele artei, ale istoriei artei — și chiar de studiile în care, făcînd referiri la artă, ne-a putut călăuzi mitologul Kerényi. Și dacă cele două nuanțe privitoare la *deschidere* și *finitate* ne-au dus la punctul de a preciza în ce sens noțiunea de spațiu e parte constitutivă a conceptului de peisaj, dar nu este suficient să-l determine, trebuie, odată ajunși aici, să ne întrebăm dacă este de ajuns, în cercetarea noastră, să epuizăm o definiție a peisajului ca finitate spațială deschisă către infinit.

Trebuie, ajunși aici, să arătăm că spații deschise sînt și o piață, o stradă; dar piața, strada nu sînt peisaj: pot, dacă e cazul, să aparțină unui peisaj, așa cum pot să fie în relație cu peisajul, accidental sau deliberat (dar unde sfîrșește *deliberarea* noastră și începe *accidentalul* în această materie? Este o întrebare care, pentru moment, o voi lăsa fără răspuns, pentru că o vom regăsi cînd va veni vremea potrivită și o vom putea lămuri cum trebuie). Este vorba acum să vedem de ce un drum de oraș, o piață nu sînt peisaj, chiar dacă pot să aparțină unui peisaj, să fie incluse într-un peisaj, real sau reprezentat, ca forme *în* spațiul acelui peisaj; și chiar dacă pot să aibă în peisaj un punct propriu de sosire, propria concluzie și legitimare estetică. Și poate va trebui să pornim de aici, ca să ne dăm seama de ce piețele și drumurile citadine nu sînt peisaj: din relațiile lor cu peisajul, în dublul sens prin care drumurile citadine și piețele pot fi în peisaj, așa cum peisajul poate fi *în* piața, *în* drumul citadin.

NOTE

1. Vezi: K. KERENYI, *Unwillkürliche Kunstreisen, Fahrten im alten Europa (Călătorii artistice involuntare, Itinerarii în Europa veche)* 1952/1953, Zürich, Rhein Verlag, 1954, p. 69.
2. E. BATTISTI, rubrica: *Lo spazio e il tempo (Spațiul și timpul)*, în *Enciclopedia Universale dell' Arte* (Enciclopedia Universală a Artei), vol. XII, co. 847.
3. P. FRANCASTEL, în: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, rubrica: *Lo spazio e il tempo*, cit., vol. XII, co. 837.
4. Vezi: J. LASSAIGNE, *Les créatures de la peinture flamande*, în: *De Van Eyck à Botticelli*, Genève, Skira, 1955, p. 39.
5. Asupra simbolismului exterioarelor și interioarelor în pictura antică flamandă: E. PANOFSKY, *Early netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958, p. 133 următ.; asupra non sistematizării simbolice în opera Maestrului din Flémalle, *idem*, p. 143 și urm.
6. A se citi: F. BAUMGART, *Renaissance und Kunst des Manierismus (Renașterea și arta manierismului)*, Köln, Dumont-Schauberg, 1963, p. 49: *„... Der Illusionismus verbindet die Realität mit einer idealen, „schöneren" Wirklichkeit, jene damit an dieser teilnehmen lassend und sich erhöhend..." (Iluzzionismul leagă realitatea cu o altă realitate ideală, „mai frumoasă", care implicînd participarea te lasă să te înalți...")*. Autorul se referă la frescele lui Peruzzi și ale lui Sodoma de la Villa Farnesina din Roma.
7. P. FRANCASTEL, *Peinture et société — Naissance et destruction d'un espace plastique — De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin, 1951, p. 65.
8. K. KERÈNYI, *Unwillkürliche Kunstreisen (Călătorii artistice involuntare)*, cit., p. 84.
9. VITRUVIU, DE ARCHITECTURA, *liber septimus*, V. 2.
10. K. KERÈNYI, *op. cit., loc cit.*
11. G. C. ARGAN, *Fra Angelico et son siècle*, Genève, Skira, 1955, p. 29.
12. *Idem*, p. 55.
13. *Idem*, p. 44.
14. *Idem*, p. 19.
15. H. FOCILLON, *Piero della Francesca* (1934—35), Paris, Armand Colin, 1952, p. 138.
16. *Idem*, pp. 141—144.

II

ORAȘ ȘI PEISAJ

1. Peisajul în oraș — Faptul că un peisaj ar exista în piață, într-un drum citadin, este o afirmație care poate, la început, să sune ciudat sau cel puțin îndrăzneț, spus metaforic, obișnuiți cum sîntem să socotim ca ființînd într-o piață, într-un drum citadin, persoanele sau locurile care se găsesc *înăuntrul* ariei circumscrise de clădirile care se înalță pe marginile drumului sau delimitează piața: și în acest sens, pe care-l vom numi inclusiv, este de neconceput ideea că un peisaj ar putea fi *într*-un drum, *într*-o piață. Trebuie însă să ne amintim că drumurile de oraș pot avea clădiri pe o singură latură, pe tot parcursul lor sau pe o parte a lor: că pot avea un traseu, o înclinare, astfel încît s-o situeze în raport direct, în viziunea celui care o parcurge sau se oprește pe ea, cu o mai mică sau mai mare întindere de spațiu avînd calitățile (din care pînă acum nu ne sînt cunoscute decît finitatea și deschiderea) prin care un spațiu nu este numai un spațiu, ci are în sine acel *mai mult* față de simpla noțiune de spațiu care ne îndreptățește să-l calificăm drept peisaj și să ne comportăm, în ce-l privește, după cum cere peisajul. Acel *mai mult* al simplului spațiu sînt și drumurile citadine; dar acel *mai mult* al lor este diferit de acel *mai mult* al peisa-

jului: cu atît mai adevărat, cu cît certificăm în această clipă posibilitatea ca un drum citadin să fie calificat, în individualitatea lui mai mult decît spațială, de faptul că *în el* poate exista un peisaj; tot așa cum, un drum citadin poate să fie în *peisaj* — și amîndouă situațiile, cum vom vedea îndată, sînt de obicei corelative.

Nu putem, în această clipă, să anticipăm conceptul de drum citadin ca posibil subiect de judecată estetică: tema cercetării noastre este numai peisajul: și despre drumurile orașului, despre piețe putem (ba, chiar trebuie) să vorbim numai în ceea ce privește investigarea modurilor prin care drumurile și piețele pot fi *în* peisaj — și, de asemenea, în ce măsură peisajul poate fi *în* drumuri sau *în* piețe — aceasta ne deschide calea spre luarea în stăpînire a celorlalte calități (nouă deocamdată necunoscute) care, în afara finității și deschiderii, își dau concursul pentru a constitui peisajul ca acel *mai mult* decît spațiu numai — participă adică la ceea ce putem de acum înainte să numim metaspațialitate specifică a peisajului ca atare. Cu această înțelegere am confirmat, sumar și aproximativ, unele posibilități pentru peisaj de *a fi* într-un drum citadin: și am amintit cum drumurile pot avea clădiri pe o singură latură, în timp ce pe latura opusă limita lor coincide cu linia despărțitoare între spațiul urbanizat și un spațiu neurbanizat care poate, la rîndul lui, să fie sau nu un spațiu bun de urbanizat; și acestei posibilități i-am adăugat o alta, și ea verificabilă empiric, anume că un drum, chiar dacă-l parcurgem, ne conduce către locuri interioare spațiului citadin, fie trasat astfel încît vizibil pecetluiește apariția, în contextul său, a unui spațiu diferit: un spațiu care, fiind *mai mult* decît simpla sa ființare ca spațiu, apare diferit de acela în care cele ce se numesc spațiile orașului înseamnă *mai mult* decît spațiu simplu. Tocmai în felul ca-

re-i este propriu peisajului ca atare; și pe care încercăm să-l limpezim cu cea mai mare precizie cu putință. Am mai amintit încă o modalitate, între atîtea altele, pentru peisaj, de *a fi într-un* drum citadin: cînd acesta din urmă, prin configurația orografică a terenului pe care se înalță orașul, ar avea o înclinare astfel încît, parcurgîndu-l la coborîș, călătorul atent (figură astăzi foarte rară, în timpuri de universală motorizare: și aproape demn să fie expus prin tîrguri, în cine știe ce dugheană de curiozități) ar zări, pe deasupra caselor, peisajul ca parte integrantă și constitutivă a drumului pe care se găsește: complex vizual unitar care, ca atare, este, estetic vorbind, obiect de experiență și tot în chip estetic supus judecății. Am putea să mai adăugăm, fără a invoca însă pretenția de a epuiza inventarul modurilor în care peisajul poate exista într-un drum citadin, că o situație de același gen s-ar verifica atunci cînd orașul se găsește la picioarele unei înălțimi sau al unui grup de înălțimi: și atunci, la mai mică sau mai mare depărtare, cu o claritate variabilă în funcție de anotimp și de ceasurile zilei, se poate întîmpla ca peisajul (să spunem acum: spațiul, diferit de cel urban, care prin anumite calități ale sale, necunoscute încă de noi teoretic, este numit în vorbirea curentă peisaj) să condiționeze constituirea drumului citadin într-o imagine a lui însuși ca organism unitar.

Exemplele le poate găsi oricine în propria experiență directă, atît de comune sînt situațiile de curînd amintite. Dar pentru cine din multipla *practică* a propriilor experiențe ar vrea să se înalțe la teoria ideală care le dă un sens, nimic nu ar putea fi în cazul nostru mai folositor decît să deschidem din nou scrierile în care oameni de litere și gîndire au fixat imaginea anumitor locuri și au dezvăluit prin ele, ca să spunem așa, esența formală: aceea care ne permite de a găsi în paginile lor un fel de schemă transcendentală,

omogenă pe de o parte cu experiențele noastre trăite (care trecînd în ea se decantează de ceea ce înseamnă accident particular) și totodată omogen cu *teoria,* cu ideea universală (despre care, în acele experiențe trăite, știm că ar fi *practica,* realitatea particulară) pe care acele notații și descrieri, în clipa în care le citim, o fac să devină transparentă și clară. Astfel, pentru a găsi un model de peisaj universal aplicabil *în* drumurile citadine, nici o indicație nu poate fi mai cristalin peremptorie ca unele fraze pe care Nietzsche, în aprilie 1888, le adresa de la Torino muzicianului și muzicologului Karl Fuchs. Aici devine paradigmatică imaginea străzilor din Torino — așa cum erau atunci, firește: densitatea diferită a aerului, limpezimea lui acum pierdută și alterările volumetrice care în ultimele decenii i-au schimbat profilul, ca dealtminteri tuturor orașelor, și probabil au răsturnat sau au șters pînă și prezența peisajului pe străzile din Torino, așa cum Nietzsche atrăgea atenția nu numai văzîndu-l, ci, se poate spune, respirîndu-l. O imagine aparte care în proza epistolară a filosofului-poet devine un fel de oglindă: în care toate situațiile asemănătoare, modalitățile analoge ale ființării unui peisaj pe drumurile de oraș se pot privi ele însele, se poate recunoaște esențialitatea modului lor de a face parte integrantă din acele drumuri, condiționîndu-i constituirea într-o imagine în sine: „Cunoașteți Torino? acesta-i un oraș după sufletul meu. Ba, chiar unicul oraș pentru sufletul meu. Liniștit, aproape majestuos. Ținut exemplar pentru peisaj și pentru contemplație (mulțumită pavimentului său minunat și datorită tonalității galben-portocalii care unifică totul). Un parfum încîntător de secol optsprezece. Palatele parcă vorbesc simțurilor noastre: altceva decît castelele renașterii! *Și stînd în centrul locuit, poți vedea Alpii înzăpeziți: și străzile care par că vor să te ducă direct, fără ocolișuri, sus în Alpi.* Atmosfera

e uscată, de o transparență sublimă. N-aș fi crezut niciodată că lumina poate face atît de frumos un oraș" — *„Kennen Sie Turin? Das ist eine Stadt nach meinem Herzen. Sogar die einzige. Ruhig; fast feierlich. Klassisches Land für Fuss und Auge (durch ein superbes Pflaster und einen Farbenton von Gelb und braunrot, in dem alles eins wird). Ein Hauch gutes achtzehntes Jahrhundert. Paläste, wie sie uns zu Sinen reden: nicht Renaissance — Burgen.* Und das man mitten in der Stadt die Schnee-Alpen sicht! Dass die Strassen schnurgerade in sie hineinzulaufen scheinen: *die Luft Trocken, sub limklar. Ich glaubte nie, dass eine Stadt durch Licht so schön Werden könnte".*[1]

Exemplul lui Nietzsche cu Torino e cu atît mai doveditor, pentru cine vrea să împrăștie suspiciunile de arbitrar sau șarlatanism pe care, o primă rostire, îl poate face să se pecetluiască în afirmația că între modalitățile raportului peisaj-oraș (sau, mai propriu, la starea actuală a cunoașterilor noastre confirmate: spațiu deschis — finit urban și spațiu deschis — finit propriu-zis peisagistic) există cea care ne îndreptățește să vorbim despre un peisaj care se află *în* drumurile citadine. Dar ce anume vrea să spună această afirmație, o știe prea bine, fără a recurge la mărturii literare, cel care a cunoscut anumite străduțe, nu arareori în trepte, ce taie bulevardul principal din Agrigento (vechia via Atenea) înainte ca, și nu au trecut mulți ani de atunci, orașul acela să fi fost întemnițat între zgîrie-nori pe care necesitățile intrinseci ale cercetării noastre ne-au făcut, din păcate, să-i întîlnim nu numai o dată; și peste care nu este exclus să cădem din nou: firește, nu cu plăcere, ba chiar, vom spune-o numaidecît, cu un dezgust și o indignare asemănătoare aceleia greu de stăpînit de care e cuprins trecătorul purtător în sine al unor emoții încercate altă dată, în clipa cînd revine pe acea terasă din Basel,

unde ai, aș zice, *dovada certă* a felului în care urbanizarea spațiului peisagistic ispășește uneori prin iremediabila degradare estetică a spațiului citadin, întrucît are în sine (sau mai bine zis avea) un peisaj definitoriu. Dacă la Basel, după ce am ieșit din Dom pe poarta Sankt Gall și am făcut înconjurul absidei, cineva își dă seama că peisajul poate fi *într*-o piață (sau mai bine: a putut să existe acolo de secole, pînă în aceste nefericite zile ale noastre . . .), și o definește estetic nu mai prejos de edificiile care o delimitează — în cazul nostru este vorba de absida Domului, construită între secolul al treisprezecelea și al paisprezecelea; și despre edificiile anexe Domului, construite în secolul al XIV-lea — la Agrigento, a avut loc hipertrofizarea spațiului urban spre a ne împiedica să repetăm (inversînd numai direcția: în jos mai degrabă, nu în sus), așa cum era posibil pînă cu puțini ani în urmă, adverbul folosit de Nietzsche pentru a descrie prezența peisajului alpin pe șoselele torineze. Să ne împiedice, spunem, să amintim că anumite străduțe în pantă, perpendiculare pe calea principală duc *de-a dreptul, neocolit* „schnurgerade", într-un peisaj de mare, măslini sarazini și coloane dorice, despre care era cu putință să confirmăm, așa cum o făcea Nietzsche la Torino, pentru Alpi, că cineva îl vede stînd *în centrul așezării, „mitten in der Stadt"*. Dealtminteri, există și o piață, chiar în centrul topografic al orașului Agrigento, exact „mitten in der Stadt", unde peisajul, cu cîmpie, mare, temple, era cu adevărat de-al casei: definea spațiul, împreună cu un edificiu neoclasic din prima jumătate a secolului al XIX-lea (fusese construit, cred, pentru un club care poate că își are și acum sediul aici; și nu este cu neputință faptul că cei ce l-au construit să fi aflat cîte ceva despre *Athenaeum Club* din Londra . . .), o biserică settecentescă; și cîteva căsuțe care păreau să stea aici cît se

poate de bine, dar astăzi trebuie să îndure invaziunea noilor edificii; care de jos au închis spațiul, l-au urbanizat în întregime, alungînd de-acolo peisajul, împovărînd mărturia vremurilor în care pămîntul nu se acoperise încă de o mantie grosolană de ciment și beton — așa cum ar vrea să spună parafrazînd, sau mai bine zis, parodiind, preacunoscuta imagine a lumii care se înveșmîntează într-o mantie albă de catedrale, al cărei autor a fost, în vremuri științific și tehnologic mai puțin avansate ca ale noastre, călugărul clunian Raoul Glaber . . . Ne-am putea mîngîia cu gîndul că în alte regiuni italiene orașele au încă și astăzi străzi și piețe care, din Evul Mediu cînd au fost construite, își păstrează în bună parte apartenența la peisaj ca pe o trăsătură a lor intimă: în unele locuri greu de desființat, din cauza rîpelor care împiedică urbanizarea zonelor de sub ele. Ne-am putea mîngîia, nu știm nici noi pînă cînd, gîndindu-ne la Todi, Spoleto, Gubbio . . . Dar cred că sîntem de acum în măsură să definim conceptual, cu toată precizia de care este nevoie, *ființarea* peisajului *în* piețele și drumurile citadine — să o definim, sper, prin ceea ce au comun toate modalitățile sale diferite (dintre care am amintit acum de departe, numai unele, alese printre cele mai sugestive).

2. Metaspațialitatea citadină — Pentru a formula în termeni exacți definiția conceptuală de care avem nevoie aici, trebuie să ne întoarcem la considerația pe care am mai făcut-o, după care a fi pe o stradă, într-o piață este o expresie pe care trebuie s-o iei într-un sens nu numai de *includere,* ci și de *constituire:* adică în sensul că nu numai ceea ce se găsește în interiorul zonei unei piețe, a unei străzi, *este în piață, este în stradă:* pentru că *în piață, în stradă* există și tot ceea ce o constituie în imagine, care-i dă formă estetică: adică îi individualizează fizionomia chiar momentul în

care îi circumscrie suprafețele sau îi trasează planul. O piață, o stradă, de fapt, nu constituie o simplă extensiune care rămîne identică cu ea însăși în schimbarea a tot ceea ce nu numai că o delimitează, dar o califică, îi dă o formă care nu este numai linia planului ci, figura geometrică, mai mult sau mai puțin regulată a zonei sale. Că o piață, o stradă de oraș, ar fi simplă extensiune, este o convingere astăzi foarte răspîndită, întrucît răspunde supozițiilor unei culturi, ca să spunem astfel, cantitative: cultura pentru care este real numai ceea ce se poate măsura și verifica. Nici nu vom zăbovi să discutăm despre această cultură (evident cea mai potrivită exigențelor *producției* și *consumului:* cultura omului tehnologic și industrializat: producător, nu om; consumator, nu om . . .) decît pentru acel puțin pe care ea o încrustează pe teoria peisajului; sau, mai bine, în acest moment: despre relațiile între peisaj și oraș. Cultura pentru care strada este numai un traseu de străbătut, piața un spațiu de traversat nu poate, de fapt, să acorde vreun interes considerării peisajului în măsura în care există în piață, în stradă, și-i condiționează constituirea în imagine. Că drumurile unui oraș ar da trecătorului (sau persoanei care le privește de la o fereastră, de pe o terasă) ideea că l-ar duce *de-a dreptul, neocolit* („*schnurgerade*", spunea Nietzsche) către un lanț înzăpezit de munți, către o cîmpie lunecînd în mare și plină de vestigii arheologice, că o piață s-ar afla într-o vale și ar avea în fața ei o înșiruire de coline mai mult sau mai puțin acoperite cu arbori, mai mult sau mai puțin presărate cu căsuțe singuratice, sate, parohii, abații, castele, conace și ferme: toate acestea nu pot să privească cultura pentru care esențiale sînt numai planul, înclinarea unei străzi, în ce măsură, mai mare sau mai mică se pot străbate cu viteză, și sînt accesibile autovehiculelor. Este cultura pentru care are interes doar ceea ce se spune despre o piață, cu

o noțiune tipic cantitativă, capacitatea, suprafețele măsurabile în metri pătrați și utilizabili din punct de vedere al traficului. O cultură căreia îi scapă, cînd nu este, în schimb, făcută obiect de negație explicită, calitatea prin care un drum, o piață este ceea ce este, și nu altceva, întrucît este caracterizată de aspectul edificiilor care o mărginesc și o delimitează, în afara traseului sau a configurației geometrice: nu prin utilitatea lor, ci prin interesul pe care-l trezește în noi și care constă, uneori, într-o plăcere de care sîntem poftiți să zăbovim în acele locuri, și să ne întoarcem acolo, desprinzîndu-ne de ele cu inima grea; în timp ce alteori ni se prevestește cu o intoleranță obsedantă, dorința de a pleca de-acolo cît mai repede cu putință, și de a nu ne mai întoarce niciodată, cel puțin atît cît ține de voința noastră. Rațiunile acestui interes le stabilim astăzi exact, în scopul de a ne da seama de condiționalitatea peisajului tocmai în ce privește calitatea străzilor și a piețelor *în* care acesta se poate găsi, după diferitele modalități ale ființării lui în piețe, pe străzile orașului, sub același titlu general de case sau de alte clădiri fără vreo valoare specială.

Construcțiile care mărginesc o stradă, care înconjoară o piață modelează, dacă putem spune astfel, traseul acelei străzi, zona acelei piețe, dîndu-le o formă care nu e numai topografică pur și simplu, sau geometrică (și prin urmare care ar rămîne neschimbată chiar dacă acele construcții ar fi înlocuite cu altele) și nici măcar numai volumetrică, deși topografia și volumetria sînt ca atare în parte caracterizatoare, din punct de vedere estetic, pentru ele însele și în relaționarea lor reciprocă. Raportul între înălțimea edificiilor și traiectul unei străzi, fie rectiliniu, fie sinuos sau în semilună (ca, de pildă, acele *Crescents* din Londra: unde ar fi de ajuns să adaugi un etaj edificiilor care le mărginesc ca să le falsifici cu totul...) caracterizează o stradă, și poate contribui în a o face plăcută

sau plicticoasă, fie dacă treci pe ea fie dacă o locuiești; dar nu este, de unul singur, un raport decisiv. Disproporția între înălțimea caselor și lărgimea străzii nu este desigur mai mică într-o fundătură din Genova istorică decît pe una din marile artere construite la Roma în ultimii șaisprezece-optsprezece ani; și totuși caracteristica formală a unora și a altora este diferită întrucît forma individuală a străzilor, a piețelor unui oraș este caracterizată de aspectul edificiilor care le mărginesc, le delimitează — aspect al fiecărui edificiu prin sine și a raporturilor lor reciproce — și nu mai puțin de traseul, lărgimea, înălțimea construcțiilor. Și cînd spunem *aspect,* spunem și *memorie* vizuală, istoricitate: *trecutul* prezent nouă ca formă... Aspectul unei piețe, a unei artere (cu aspect estetic caracterizator) nu este dat prin urmare numai de configurația sa spațială, ci este dat și de înfățișarea pieței, a străzii citadine, în măsura în care acestea sînt mai mult decît spațiu pur și simplu: ca atare, el este modelat, vom îndrăzni să spunem, în plus de peisajul care în formația sa intervine de fiecare dată cînd străzi și piețe, după una sau alta din modalitățile pe care am avut prilejul să le amintim, poartă în ele un peisaj: fie că străzile, piețele adaugă, ca să spunem astfel, la peisajul mai mult sau mai puțin apropiat, ideala lor împlinire, punct de plecare și totodată punct de sosire în care se unește multiplicitatea lor constitutivă; fie că o piață se deschide direct spre peisaj, nu are importanță aici dacă în mod lin sau accidentat, dacă este vorba de mare sau de munți; fie că în oraș, mai ales cînd acesta e construit pe o înălțime, șoselele de centură indică ele însele limita între cele două spații — mai-mult-decît-spații, cel al orașului și cel al peisajului. Să ne gîndim la Martinafranca, unde unele șosele unesc și despart ansamblul urban de valea Trulli; să ne gîndim la unele orașe din Italia apeninică; în Toscana, în Umbria; și să ne

gîndim la Urbino, la Trento: unde peisajul intră, ca să spunem astfel, în oraș în toate felurile posibile și prin toate părțile. Limita, spuneam, este, aici, și punct de contact între una și cealaltă dintre cele două metaspațialități; metaspațialitatea pe care de acum o putem numi urbană și metaspațialitatea mai precis peisagistică. Și cele două metaspațialități comunică în punctul în care trebuie să căutăm orașul în peisaj, după ce am găsit peisajul în oraș, dacă vrem să limpezim cu adevărat diferența respectivului mod de a fi spațiu-mai-mult-decît-spațiu: dacă vrem, prin urmare, să îndeplinim una din condițiile obligatorii pentru continuarea cercetării noastre ca cercetare filosofică, și nu pur și simplu experimentală.

3. Orașul în peisaj — Deci, să repetăm, trebuie stabilit modul în care străzile și piețele sînt în *peisaj*, la fel cum peisajul este *în străzi, în piețe*. Și să citim, din *Voyage en Italie* de Taine, la data de 20 februarie 1864: „*... J'ai passée une demi-journée sur la Villa-Reale ... [...] ... J'étais assis sur un banc; je voyais le soir gagner, les teintes s'effacer, et il me semblait que j'étais dans les Champs-Elisées des anciens poétes ... [...] ... Vers huit heures il n'y avait plus un souffle de vent. Le ciel semblait de lapis-lazuli; la lune, comme une reine immaculée, luisait seule au milieu de l'azur; son ondée tremblait sur la grande eau, et paraissait un fleuve de lait. Il n'y a pas de mot pour exprimer la grâce et la douceur des montagnes enveloppées dans leur dernière teinte, dans le vague violet de leur robe nocturne. Le môle, la forêt des barques, par leur noirceur profonde, les rendaient encore plus charmantes*, et Chiaia vers la droite, arrondissant autor du golfe sa ceinture de maisons illuminées, lui faisait une guirlande de flammes. *De toutes parts, les fanaux brillent; les gens, en plein air, causent haut, rient et mangent. Ce ciel à lui seul est une fête*[2]. *(Am petrecut o*

jumătate de zi la Villa-Reale ... [...] ... Stăteam pe o bancă; vedeam cum se lăsa înserarea, cum se stingeau culorile, și mi se părea că eram în Cîmpiile Elizee ale poeților din vechime ... [...] ... Către orele opt nu mai adia nici o suflare de vînt. Cerul părea de lapislazuli; luna, ca o regină imaculată, strălucea singuratecă în mijlocul azurului; unda ei de lumină tremura deasupra apei celei mari, și părea un fluviu de lapte. Nu există cuvînt pentru a exprima grația și dulceața munților învăluiți în ultima lor culoare, în valul violet al veșmîntului lor nocturn. Digul, desișul de bărci, prin întunecimea lor adîncă, deveneau și mai pline de farmec, și Chiaia, spre dreapta, rotunjindu-și în jurul golfului centura sa de case iluminate, o împodobea cu o ghirlandă de flăcări. *Din toate părțile felinarele străluceau; oamenii, sub cerul liber, vorbesc tare, rîd și mănîncă. Acest cer este prin el însuși o sărbătoare ...*".

Această pagină a lui Taine ne duce în mijlocul caselor, aproape de piețe; între oamenii care locuiesc aceste case și le aprind luminile, sau se învîrt sub cerul liber: în acele piețe, pe acele străzi, în care peisaj și oraș se întrepătrund. Locuințele sînt laolaltă în oraș și în peisajul de *dincolo*-de-oraș; și e greu de spus unde ar începe spațiul peisagistic și s-ar sfîrși cel propriu-zis urban (și invers), chiar dacă orașul și peisajul sînt două zone distincte *în* spațiu și *de* spațiu: fiecare cu metaspațialitatea lor foarte specifică. Limita, uneori, este însemnată numai de apă; dar este o limită care unește mai mult decît separă: „*De la barque, en allant vers Pausillipe, on voit les villas, les palais descendre jusque dans l'eau luisante: quelques-uns ont des soubassements où le flot entre. Les jardins s'abaissent par étages, avec des oliviers, des orangers, des figuiers d'Inde, des chevelures d'herbes grimpantes qui revêtent la nudité de la roche. Dans les hauteurs, les têtes rondes des pin-parasols se dessinent toutes*

noires sur le ciel clair"[3] (*„Din barcă, mergînd către Posillipo, se văd vilele, palatele coborînd pînă în apa sclipitoare: unele au temelii udate de valuri. Grădinile coboară în terase, cu măslini, portocali, smochini, coame de ierburi agățătoare, care înveșmîntează goliciunea stîncii. Pe înălțimi, coroanele rotunde ale pinilor se desenează întunecate pe cerul limpede"*). Cînd citești jurnalul napolitan al lui Taine — sau alte pagini care vorbesc despre experiențe asemănătoare — îți dai seama că spațiul deschis-finit al piețelor, al străzilor citadine, de fiecare dată cînd se mărginește cu peisajul (adică cu acel spațiu deschis-finit despre care tocmai acum începem să stabilim cealaltă notă a extraurbanității) intervine în formarea peisajului ca atare, contribuind la determinarea metaspațialității specifice, în aceeași măsură și în același fel în care peisajul, la rîndul lui, intervine, așa cum am văzut, în formarea spațiilor, deschise și totodată limitate, interne orașului, piețele, străzile; și cu privire la aceste spații, la piețele și străzile orașului, el contribuie la determinarea specifică a constituirii a ceva ce este mai mult ca spațiul: adică *metaspațiu*. În descrierea lui Taine, cartierul din Chiaia care se luminează seara, apare ca parte totodată a orașului și a peisajului extraurban: loc (asemănător grădinii publice, de-a lungul mării, unde filosoful francez stătea să observe) în care peisajul pătrunde în oraș: și, pentru cel care trăiește în el sau pur și simplu se găsește acolo *pro tempore*, devine condiție primară a constituirii acelor localități (care *erau atunci;* nu care *sînt astăzi . . .*) ca atare, în așa fel încît în ele viața, orice viață, se ridică deasupra mizeriei, chinurilor, deasupra propriei ei morți, deasupra ființei sale și a sentimentului de a se ști limitată. Astfel, copilele napolitane înaintează cu hainele care unduiesc ușoare: „sans bruit, comme des ombres heureuses" („fără zgomot, ca niște umbre fericite"). Viața care în înțelepciunea propriei finitudini, se

bucură de sine aproape autocontemplîndu-se și înveselindu-se de sine, de propria simțire totodată finită și ca infinitizată de sărbătoarea în care *trăirea* ei simplă se ridică la *ființare;* sărbătoarea ca și locul în care ea se găsește, spațiul metaspațial caracteristic al peisajului care-l întrepătrunde, există deja prin sine: „Ce ciel à lui seul est une fête . . .". Și nu din întîmplare chiar în acea seară de 20 februarie 1864, Taine rezumă în jurnalul său de călătorie, cu referire la orașul unde se afla atunci, principiul care călăuzește lecțiile de *Filosofia artei* publicată de el un an mai tîrziu, 1865: spuneam, principiul după care *diferitele părți ale oricărei civilizații sînt ținute laolaltă de dependențe reciproce care la rîndul lor presupun prezența universală a anumitor atitudini și a anumitor înclinații:* „. . . *plus on regarde, plus on sent que le goût et l'esprit d'un peuple prennent la forme de son paysage et de son climat . . .*"[4] (*„cu cît privești mai mult, cu atît simți că gustul și spiritul unui popor iau forma peisajului și climei lui . . .*"). Nu ne privește aici o reabilitare a acestor ipoteze, de fapt elemente mai puțin grosolane decît anumite aplicații de astăzi ale principiului cauzalității la studiul culturii și artei. Că gustul și spiritul unui popor ar lua forma climei sale, a peisajului său, este o afirmație nu mai puțin de neconceput decît cele după care gustul și spiritul unui popor ar fi efectul mecanic al sistemei lui de schimb, fie prin troc, fie prin monedă; și ar comite o mare nedreptate cel care i-ar reproșa lui Taine unele învechite și delictuoase concluzii care în secolul nostru trebuiau să fie trase prin mijlociri, desigur speculativ nu ireproșabile, din unele aspecte („*la race*") ale teoriei sale. Aici, este nevoie, mai degrabă, să amintim că despre raporturile între peisaj și artă, Taine a scris alte pagini, de neuitat, asupra cărora vom fi poate obligați să ne întoarcem. Să ne gîndim: peisaj toscan și desen toscan; peisaj din Veneția și culoarea, lumina picturii venețiene.

Nici nu se poate spune că Taine s-ar fi plimbat prin Neapole cu ochii închiși în fața mizeriei, corupției, murdăriei: care dealtminteri sînt cu totul altceva, și fără îndoială că au dispărut, în Neapole și aiurea, de cînd orașul și peisajul au fost retrogradate de la metaspațiu la o simplă extensie măsurabilă. Poate mizeria și murdăria, fizică și morală, s-au mutat în alt loc sau și-au schimbat pur și simplu aspectul: peisajul însă, din piețe, care la rîndul lor nu mai sînt în peisaj, ci pur și simplu *într-un spațiu:* și îți trebuie o bună doză de *candoare,* în sensul satirei voltairiene, ca să crezi că ar însemna un pas înainte, în istoria lumii, faptul că automobilele se grămădesc unul după altul, unul lîngă altul, și saturează cu gazele lor otrăvitoare aerul de pe malul mării unde Taine la vremea lui scria: *„Ici le voisinage des flots nourrit les plantes: on sent la fraîcheur et la douceur du souffle qui vient les caresser et les ouvrir . . .“*[5] *(„Aici vecinătatea valurilor hrănește plantele: simți prospețimea și dulceața adierii care vine să le mîngîie și să le deschidă florile . . .“).*

4. Spațiul epifanic — Acea răcoroasă și dulce briză marină, împreună cu luminile caselor din Chiaia, cu tinerele femei, *„dont les robes ondulaient légèrement“,* care mergeau în liniște *„comme des ombres heureuses“* (și cum să nu-ți aduci aminte de copilele bordeleze evocate de Hölderlin?), se întrunesc pentru a forma o lume care este laolaltă oraș și peisaj; peisaj în oraș, oraș în peisaj. Ele *sînt* (nu: *se găsesc)* într-un spațiu care nu este numai urban sau numai peisagistic: este ținutul care face parte și din unul și din celălalt; și tocmai de aceea, pentru că face parte din oraș dar nu e peisaj, ci are peisajul în sine, fiind în același timp caracterizat de peisaj, îi condiționează constituirea în imagine; și totodată ceea ce face parte din peisaj dar nu e oraș, ci are în sine orașul și se constituie in imagine caracterizată de prezența orașului: tocmai de aceea, spuneam,

nu se poate socoti un spațiu, ci punctul în care confluența celor două regiuni una în alta — regiunea peisagistică în cea citadină, regiunea citadină în cea peisagistică — face astfel ca cele două să se ridice de la simpla spațialitate la o condiție metaspațială; și ca această respectivă metaspațialitate a lor să se diferențieze intern, după cum peisajul este în oraș, orașul în peisaj. Trebuie acum să încercăm să înțelegem într-un mod cît mai drept această prezență și interpătrundere reciprocă, prin care oraș și peisaj se deosebesc între ele în chiar momentul în care se ridică deasupra simplei lor spațialități; și va fi nevoie, în acest scop, să ne însușim pe cît va fi posibil, o altă experiență de oraș-în-peisaj; cea pe care gentilomul englez Patrick Brydone, alt străin călător în Italia (nu filosof ca Nietzsche și ca Taine, ci numai un observator atent care, cu agerime, știa să redea în scris sensul propriilor observații) o descria în data de 19 mai 1770: „Portul interior din Messina“, scrie Brydone „e construit în formă de semilună și este înconjurat de un șir de magnifice edificii, înalte de patru etaje și desăvîrșit uniforme, pe lungimea unei mile italiene. Între aceste edificii și mare șoseaua are lărgimea de aproape cincizeci de picioare și este o promenadă printre cele mai frumoase din lume. Ea se bucură de briza marină și domină cea mai frumoasă panoramă care există . . .“[6].

Nici nu se putea reda cu o mai mare precizie unitatea diferită a celor două metaspații (oraș și peisaj) ca subiect, fiecare, unul devenind pentru celălalt atribut caracterizator; Peisajul este atributul orașului, pentru cel care străbate șoseaua de-a lungul mării, definită de Brydone *o promenadă între cele mai frumoase din lume,* sau de-a dreptul pentru cel care își are pe ea locuința. Atribut care, împreună cu arhitectura, cu dispunerea clădirilor, care contribuie în a face unele locuri ceva mai mult decît un spațiu pur și simplu (urban sau extraurban), a cărui înfățișare a îngăduit s-o schimbi,

nu este numai extindere măsurabilă și oricum utilizabilă, ci valoare care scapă măsurătorii și aprecierii utilitare: valoare a cărei prezență (sau a cărei absență) este verificată numai emoțional, în sentimentul de plăcere (sau de neplăcere) pe care găsindu-l, îl putem încerca. Independent de motive, de cauze, de interesele de tot felul, care puteau să ne fi condus aici: și independent și de eventuala cauzalitate pentru care a te găsi într-un loc dobîndește neprevăzuta fascinație a descoperirii: o lumină care se aprinde pe neașteptate, și ne face să vedem lucrurile, toate lucrurile, într-un fel deosebit de felul în care eram obișnuiți înainte. Este epifania peisajului: care înalță orașul deasupra propriei sale existențe de simplu spațiu urban, oricum organizat, în orașul Neapole al lui Taine, dar și în Recanati, de la ferestrele palatului lui Leopardi; „Privea cerul senin, / străzile aurite și grădinile, / Și marea de departe, și apoi muntele. / Limba pieritoare nu spune ce simțeam eu în piept...". Și același caracter epifanic, *în* descrierea lui Brydone, îl dobîndește orașul văzut de pe mare, orașul în peisajul marin: cu șoseaua aceea în formă de corn de lună care pentru navigatorul ce se îndrepta spre țărm era spațiu citadin prezent *în spațiu marin* (în portul cu instalațiile lui; sau de-adreptul în strîmtoare), dar ca o prezență *în peisaj*. O prezență care din acel port, așa cum arată orașul în peisaj, face ceva mai mult decît un simplu spațiu utilat pentru îmbarcarea sau debarcarea pasagerilor, pentru încărcarea sau descărcarea mărfurilor: face din el punctul în care finitul vădește în sine însuși o valoare dincolo de propria-i finitate; acea finitate care în acest caz este finitatea însăși a *utilului* pentru care acel port la vremea lui a fost construit, și în apropierea căruia se desfășoară un trafic de pasageri și de mărfuri. Metaspațiu, portul și metaspațiu strîmtoarea: pentru că și celui care navighează în strîmtoare și privește acea șosea cu mărețele clădiri înșiruite, scria Brydone, în chip de lună în creștere, ea îi apărea ca atribut al unui peisaj mai vast care (sau mai bine zis ceea ce rămîne din el) este astăzi primejduit, poate iminent, de o retrocesiune la simplul spațiu utilitar, cînd se va executa proiectul unui pod care își propune să taie metaspațialitatea strîmtorii, valoarea ei epifanică. Va fi atunci completată ștergerea de pe fața pămîntului a peisajului trăit de Brydone la debarcarea lui în Sicilia, și de către alții înaintea lui sau după el: acel peisaj pe care cutremurul din 1908 îl și schimbase, după cum este cunoscut, radical, distrugînd a cincea parte din clădirile baroce, și care a fost ulterior redat simplului spațiu, destinat să găzduiască diferite instituții comerciale și hoteliere, acolo unde străluceau, pînă nu cu mulți ani în urmă, variatele și perenele tonalități ale verdelui mediteranean și, la vremea lor, bugainvillele roz-violacee, și înmiresmau oleandrii, iasomia și magnoliile: bucurînd navigatorii, în orice sens ar fi traversat ambarcațiunile lor apele strîmtorii. Iese în evidență, aici, cu atît mai izbitor, unul dintre aspectele, oricum ați vrea să fie judecate, care din civilizația contemporană fac ceva absolut nou, fără precedente și cu adevărat unic în istoria lumii. Este dispariția grădinilor, nu numai particulare, ci și publice, *sub imboldul fenomenului de urbanism, prin exigențele vieții mecanizate și industrializate*[7]. Pecetea care ratifică definitiv *desacralizarea*, este, s-o spunem deschis, și prin care spațiul, urban și extraurban își pierde caracterul său epifanic, ceea ce am numit metaspațialitatea sa; și cedează totul doar pentru însușirea pură de a putea fi măsurat în toate: extensiune, convențional numai împărțită în două. Aici teritorul urban, orașul redus la un pur și simplu agregat de funcțiuni: spațiu complet despuiat de orișice valoare în afară de cea comercială a zonelor cu clădirile lor de închiriat, prăvăliile și întreprinderile și serviciile publice, construcții a căror

prezență de pe acum intenționat precară, fiindu-le încă de la început hotărîtă scadența, fixată, se poate spune, ziua și ora distrugerii; dincoace, nu peisajul, ci o întindere degradată și ea la simple suprafețe măsurabile și utilizabile: sumă și înmulțire de metri pătrați, pe care orașul o atacă zilnic și o învadează cu înaintarea lui proprie, trimite înainte mașinile agricole ca să curețe pămîntul de ceea ce rămîne din peisaj: prăbușind zidurile vilelor și caselor, răsturnînd solul, în așa fel, încît din copacii doborîți să nu rămînă nici rădăcinile; și pămîntul poienilor, grădinilor, parcurilor, trebuie făcut steril; și să se evite scandalul unei vegetații nici prevăzute nici *facturate:* care ar putea, nu se știe niciodată, să sfarme crusta de asfalt, să-și facă loc prin crăpăturile cimentului, în evidentă și declarată dezmințire a omnipotenței acestui *homo faber,* amenințător avertisment al spontaneității naturii nu întrutotul îmblînzită și aservită. Între cele două teritorii, hotarul, mereu în mișcare, este marcat de resturile *producției* și a *consumului:* fragmente moarte de materiale, în mare parte, după cum e cunoscut, indestructibile.

5. Întîlnirea celor două infinituri — Murdărie și gunoi: fiare strîmbe și ruginite, care se grămădesc și lasă să se vadă, ici colo, o urmă din lacul lucitor, un rest de cromaj pe care într-o zi cineva fusese gelos ca pe propria-i Desdemonă. În mijloc, smocuri de buruieni cu înfățișare rea, veninoasă, și aerul e dens, apăsător: tot ceea ce rămîne în el din natură, este duhoarea substanțelor organice în descompunere, danful cine știe cărui foc de zdrențe, fumul acru de hîrtii murdare peste care, cineva, chiar întîmplător, a lăsat să cadă un chibrit aprins. Este totala ștergere a oricărei urme de prezență metaspațială, atît a teritoriului urban cît și a celui extraurban. Antiplatonismul și antimetafizica *lumii moderne,* întemeierea acestei lumi nu pe afirmație, ci pe negație (pe *a-nu-fi,*

să zicem, nu pe *a fi*) cu cea mai autentică carte de vizită a sa: *mai puțină viață,* relicvele și epavele unei vieți care a vrut deliberat să izgonească din ea acea *mai multă viață,* toate valorile care înălțau viața deasupra finității sale. Relicvele *producției* și *consumului,* semnele care în spațiul extraurban (ca un a nu fi al spațiului urban) anunță mersul urbanizării totale; și în spațiul citadin țîșnește nu prezența a *altceva,* a peisajului ca unitate a finitului și a infinitului, ci, simplu, *nimicul* către care acest oraș tinde în propria-i cursă către o extensie indefinită: către acel *mai mult cantitativ* care în cultura a cărei imagine vie este, a înlocuit ideea de *mai mult calitativ.* A transformat, în surogat, să zicem, ideea de infinit.

Infinitul în oraș și infinitul în peisaj creau, într-adevăr, între spațiul citadin și cel extracitadin un raport non-dialectic (în sensul de afirmare *contra* negației) ci paritetic: raport (astăzi pierdut, tocmai pentru că *indefinitul* unui spațiu de lărgit zi cu zi a înlocuit *infinitul*) prin care orașul era inclus în peisaj și care excludea din sine peisajul, adică spațiul deschis-limitat extraurban, deoarece extraurbanitatea acestuia, la fel cu limitarea lui spațială, avea o semnificație pozitivă, însemna o ființare prin sine, și nu numai o *non-ființare* a orașului. Orașul, vom spune, comunica cu peisajul, punîndu-se el însuși, în același timp, fie prin el, fie în peisaj, ca diferit de peisaj ca atare; dar nu era orașul negație a peisajului: nu proclama non-ființarea peisajului, mai mult decît proclama apariția peisajului dincolo de cetate sau în marginea suburbiilor non-ființarea orașului, nu se vestea ca o negare a orașului.

Peisaj extraurban și oraș, dacă le considerăm nu ca doi termeni negativi, ci ca doi termeni pozitivi, fiecare din ei *fiind pentru el însuși* în măsura în care ființează *prin celălalt,* și cu atît mai mult, cu atît mai bine este pentru celălalt cu cît mai bine este pentru sine însuși, pentru cine le ia în considerație din punct

de vedere filosofic, sînt două apariții paritetice și complementare ale infinitului în finit. Peisajul, ca infinit al orașului: completarea lui într-o *realitate diferită,* de la care orașul primește un sens care îl depășește, care-l așează în centrul unui orizont mai vast, potențial nelimitat, și-i devine chezaș pentru o durată *după* prezentul asemănător înălțării lui dintr-o durată *dinaintea prezentului.* Peisajul, atunci, ca infinitul orașului: orașul proiectîndu-se în peisajul care-l depășește — și, vom spune, îl transcende — se afirmă pe sine însuși nu numai ca spațiu (ocupat de obiecte în ultimă analiză fungibile, cum fungibile sînt clădirile construite *cu scadență*) ci ca realitate într-un spațiu care-l include în sine și care este caracterizat de către prezența lui; este individualizat pînă la punctul unde, negăzduind în sine orașul, nu ar fi *ceea ce* este: mai mult decît spațiu pur și simplu, locul unei prezențe calitative, cea a orașului, căruia el îi dă valoare, dar de la care, la rîndul său primește valoare; întrucît chiar și prezența orașului concurează în a face din spațiu un peisaj. Peisaj, în sensul pe care, citind interpretarea peisajelor lui Angelico, l-am găsit în eseul lui Argan: spațiul, exact, cum îl înțelegea Angelico: *nu o abstracțiune geometrică, ci un loc populat de lucruri: figuri, copaci, case*[8]. Orașul în peisaj (orașul care este în peisaj, în calitatea lui de spațiu extracitadin, dar nu se opune acestuia, nu îl neagă) atestă, atunci și aproape decretează, infinitul peisajului: care la rîndul său este *infinitul* orașului, în care el nu se *sfîrșește.* Peisajul extracitadin, într-adevăr poate cuprinde orașul, ca în orașele cu ziduri de incintă, sau să se întrepătrundă în felurite moduri. Tranziția de la spațiul citadin la cel extracitadin poate fi, să spunem, însemnată de o împrejmuire de ziduri crenelate, această linie în care nu se consumă excluderea reciprocă a două finități, ci două infinituri trec unul în altul. Nimic nu atestă mai bine schema iconografică medievală ușor de recunoscut în numeroase imagini de cetăți întărite: o schemă care interpretează experiența vizuală a unei culturi pentru care clopotnițele și turnurile purtau un sens ascensional care din spațiul finit citadin făcea o imagine *verticală* a infinitului; în timp ce peisajul care se extinde în jurul zidurilor orașului părea să-l includă (ca o îmbrățișare sau ca o amenințare) în interiorul propriei metaspațialități care este infinită în sens *orizontal.* Și mai există și alte treceri de la spațiul citadin la cel extracitadin, tot atîtea întîlniri a două infinituri în delimitarea a două spații deschise pe care prezența infinitului le face să fie mai mult decît simple spații (mai mult, repetăm, decît simple *abstracțiuni geometrice*), împingînd spațialitatea lor către metaspațialitate. Atunci, cele două regiuni se pot întîlni asimilîndu-se pe rînd în vreme ce habitatul se rărește încet și cînd, cu bucurie, laolaltă, din amîndouă se face rariște: învălmășindu-se cu cîmpia în nesfîrșite treceri cu grădini, livezi, căsuțe de țară; și cîmpia, la rîndul ei, în vegetația acelor căsuțe și grădini și livezi se asimilează orașului, pătrunde în mijlocul caselor; care devin din ce în ce mai dese. Pînă cînd cîmpia lasă orașului, ca zălog, mărturia unirii lor în punctul în care cele două infinituri, ca să spunem astfel, coincid, grădinile și pometurile între case; din oraș luînd cu sine, departe, ca zălog căsuțe, ville, așezări rezidențiale și cabane de vînătoare. Nu altminteri, într-una dintre paginile cele mai faimoase ale lui Leibniz, percepția luminii sau a culorii *„est composée de quanité de petites perceptions, dont nous ne nous appercevons pas, et un bruit dont nous avons perception, mais où nous ne nous prenons point garde, devient* apperceptible *par une petite addition ou augmentation . . ."*[9] *(„este compusă de o cantitate de mici percepții, de care nu ne dăm seama, și un zgomot pe care îl percepem, dar pe care nu-l luăm de loc în seamă, devine*

aperceptibil printr-o mică adăugire sau creștere . . .").

6. Scandalul infinitului — Amintirea lui Leibniz nu este, aici, întîmplătoare, sugerată de o analogie a cărei eleganță nu ar fi deajuns pentru a risipi o suspiciune de gratuitate. În acest moment încercăm să interpretăm filosofic trecerea de la oraș la acel spațiu extraurban în care putem identifica peisajul; să-l interpretăm, spun, gîndind sumar diferitele sale modalități, tot așa cum ne rezultă istoric; și am evocat din nou acea modalitate specifică a trecerii de la oraș la cîmpie caracterizată nu de tăierea netă între unul și celălalt, ci de aceea care în terminologia montajului cinematografic se numește o dizolvare încrucișată. Spunem: din lenta trecere a orașului în cîmpie, a cîmpiei către oraș; și dacă acum ne-a revenit în minte teoria leibniziană a acelor *petites perceptions*, motivul există, și este un motiv propriu *istoric*, asupra căruia se cade să mai zăbovim o clipă două, pentru că aceasta ne va ajuta să aprofundăm conceptual tema specifică a cercetării noastre, ideea peisajului ca realitate estetică; sau, dacă vreți, ca subiect de judecată estetică; întrucît este cunoscut faptul că orașul, la începutul secolului al XVIII-lea a încarnat, ca să spunem așa, filosofia lui Leibniz; Viena lui Leopold I și a urmașilor săi, a fost un oraș a cărui suburbie îi apăruse lady-ei Mary Wortley Montague, în septembrie 1716, atît de mare și atît de întesată de rezidențe delicioase, încît a sugerat deschiderea vechii centuri fortificate[10]. Fortificațiile înseși, în jurul orașului, dobîndeau, dealtfel, după Vauban, un aer de monument arhitectonic și de parc: mediație, dincolo de protecție, a nucleului urban și al suburbiilor, unde orașul se continua, pătrunzînd *în peisajul campestru;* și erau acoperite de o vegetație arborescentă și de fîneață, care răspundeau intenției de a le ascunde privirii observatorilor eventual indiscreți, curioși în ce

privește tot ceea ce trebuia să fie „secretul militar" și „de stat"; neuitînd să întărească, în același timp, în unitatea imaginii, orașul și suburbiile.

Cu adevărat, ceea ce descrie Lady Montague este orașul care devine *perceptibil* pentru cel ce sosește acolo (sau peisajul extraurban, care devine *perceptibil* pentru cel ce privește orașul) *par petites additions ou augmentations,* în toate capitalele, mari și mici, ale Europei settecentiste. Și ne-a mai lăsat mărturie o altă femeie intelectuală a secolului al optsprezecelea: acea Marie-Anne La Page, Madame du Boccage, aparținînd unei generații următoare celei a Lady-ei Montague, cea care și-a meritat pe drept madrigalele lui Voltaire; și care descria astfel sosirea ei la Torino, într-o scrisoare către sora ei, datată 25 aprilie 1757: „*On passe par Rivoli, maison de plaisance, où Victor Amedée après son abdication, finit tristement ses jours. De ce beau Château, une avenue d'ormes de sept milles de long, de cent de large, conduit à la ville régulièrement bâtie et bien fortifiée. Sur les côteaux voisins, les maisons de campagne dominent le Po, qui baigne les remparts plantés d'arbres. J'admirai cette promenade en arrivant . . .*"[11] („*Treci pe la Rivoli, casă de odihnă, unde Victor Amedeo, după abdicare, și-a sfîrșit trist zilele. De la acest frumos Castel, o alee de ulmi, de șapte mile lungime, de o sută lărgime, duce la vila construită regulat și bine întărită. Pe coastele vecine, casele de țară domină Padul, care scaldă meterezele plantate cu arbori. Cînd am sosit am admirat această promenadă . . .*").

Și doamnei du Boccage îi sîntem datori pentru descrierea unei modalități (pe atunci singura; astăzi cu neputință de folosit) de a te apropia de Veneția *prin,* și nu *contra,* peisajului cîmpiei venete și cel lagunar, astăzi redus la simplu spațiu, de *utilizat* ca atare în scopuri productive, și disponibil la nesfîrșit

pentru orice fel de transformări cerute de motive strict utilitare. Dar ar fi poate cazul să o însoțim pe femeia de litere din Franța, chiar din clipa în care, împreună cu bărbatul ei, a ieșit din Vicenza *„par des campagnes plantées en échiquier comme tout le pays. Les vignes montent sur les arbres, et courent de l'un à l'autre en guirlandes. La terre labourée sous cet ombrage n'en est que plus fertile: ce jardin nous conduisit à Padoue . . . [. . .] . . . Le Timave des Anciens, aujourd'hui la Brinte (sic), environne cette ville, et nous transporta jusqu'à Venise, dans des bateaux fort commodes, par un canal aussi charmant que celui d'Amsterdam à Utrecht; moins orné de charmilles en croissant, mais dont les maisons de campagne sont plus vastes et d'une plus belle architecture, les statues meilleures, les bosquets mieux dessinés, sur tout chez les nobles Pisani e Loredano . . . [. . .] . . . Mon compagnon de voyage apperçut près de Venise plusieurs gondoles noires, et crut que c'était un convoi . . . [. . .] . . . mais en avançant, nous vîmes que toutes les gondoles portent cette funebre couleur. L'amas d'isles, que nous découvrimes, se separa insensiblement à nos yeux attentifs, comme les nuages d'une décoration, et nous laissa voir une ville flottante, où nous entrâmes par un large canal, orné de Palais enchantés . . .“*[12] *(„Prin cîmpii plantate în tablă de șah ca întreg ținutul. Vița urcă pe arbori și aleargă de la unul la altul ca o ghirlandă. Pămîntul lucrat la umbra lor nu este decît mai mănos: această grădină ne conduce la Padova . . . [. . .] . . . Timava anticilor, astăzi Brinta (sic), înconjoară acest oraș și ne duce pînă la Veneția, în vase foarte comode, printr-un canal tot atît de fermecător ca cel de la Amsterdam la Utrecht; mai puțin împodobit cu garduri vii, dar unde casele de țară sînt mai mari și de o mai frumoasă arhitectură, statuile mai bine făcute, boschetele mai bine*

desenate, mai ales la nobilii Pisani și Loredano . . . [. . .] . . Tovarășul meu de călătorie a zărit aproape de Veneția mai multe gondole negre, și a crezut că era vorba de un convoi funebru . . . [. . .] . . .; dar, înaintînd, am văzut că toate gondolele au această culoare funebră. Mulțimea de insule, care ne-au ieșit în cale, s-a rărit pe nesimțite sub ochii noștri atenți, ca norii unui decor, și ne-a îngăduit să vedem un oraș plutitor, în care am intrat printr-un canal larg, împodobit cu Palate fermecate“ . . .).

Nu știm dacă Madame du Boccage a citit sau nu acele *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain;* și îndoielile legitime pe care referitor la asta le poate avea (nu de altceva, ci pentru că este vorba de o prietenă a lui Voltaire, cunoscută fiind lipsa de afecțiune a acestuia față de Leibniz . . .) cel care asupra subiectului ar fi avut timp să facă cercetările de rigoare, nu ne împiedică să subliniem acel adverb *„insensiblement“* care într-adevăr ne face să ne gîndim la prea faimosul exemplu de care Leibniz se slujea mereu pentru a-și demonstra teoria asupra *micilor percepții:* exemplul, *„du mugissement ou du bruit de la mer dont on est frappé quand on est au rivage“* („acelui muget sau zgomot al mării de care ești izbit cînd te afli pe mal“); acel muget de talazuri, ca să auzi ceea ce este tot atît de necesar *„qu'on entende les parties qui composent ce tout, c'est à dire les bruits de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se faisse connoistre que dans l'assamblage connus de tous les autres ensemble, c'est à dire dans ce mugissement même, et ne se remarqueroit pas si cette vague qui le fait, estoit seule . . .“*[13] *(„cînd se aud părțile care compun acest întreg, adică zgomotele fiecărui val, cu toate că fiecare din aceste mici zgomote nu se face cunoscut decît în ansamblul confuz al tuturor celorlalte ansambluri, adică în acest muget*

chiar, și nu s-ar deslușî dacă acest val care-l face, ar fi singur . . .").

Dacă Madame du Boccage a citit sau nu Leibniz, sigur este că la Veneția, după cum spune scrisoarea ei, *asistăm* la ivirea orașului din peisajul marin printr-o sumă de variații minime: ca și cum ar fi însăși apa peisajului lagunar, care s-ar transforma în construcțiile care în pagina călătoarei franceze par să stea în cutele lagunei, așa cum în imaginea leibniziană gravul muget al talazurilor stă în micile murmure ale undelor, și care este, după Leibniz, suma cantitativă și întreaga metamorfoză calitativă. Și firesc, nu este nevoie să adăugăm că lucrurile stau cu totul altfel pentru călătorul de astăzi: căruia, o experiență ca cea descrisă de Madame du Boccage îi este pentru totdeauna interzisă, și chiar de o bună bucată de vreme: neexistînd vreo continuitate oarecare între Veneția și spațiul pe care cineva îl străbate ca să ajungă la ea, deoarece acest spațiu nu mai este peisaj, fiind urbanizat cu totul, și în manieră contrastantă cu aspectul orașului insular. Omogenității orașului și peisajului i s-a substituit radicala heterogeneitate și incompatibilitate reciprocă, formală mai mult decît substanțială, a celor două orașe, Mestre și Veneția. Incompatibilitate, heterogenitate și, drept urmare, absolută discontinuitate.

Dacă trecerea de la uscatul verde la lagună, și de aici la Veneția insulară se petrecea, pentru Madame du Boccage, *insensiblement,* astăzi are loc un brusc salt calitativ: prin care Veneția nu mai este oraș-în-peisaj (și într-un peisaj din care ea se înălța spontan, aproape prin evaporarea și condensarea apelor), ci oraș, fără peisaj, strîmtorat de asediul spațiilor urbanizate și industrializate, prin mijlocirea cărora ea sfîrșește prin a dobîndi un caracter anormal și scandalos. Scandalos, prin scandalul pe care fiece prezență atestînd în sine infinitul, și justificîndu-se originar chiar

în raport cu peisajul ca unitate de două infinite — sau, mai bine zis, de două imagini a infinitului în finitatea spațio-temporală a naturii și istoriei — nu poate să nu trezească, dacă ar fi confruntată cu mărturiile unei civilizații care, fie că place sau ba, s-a construit plecînd chiar de la refuzul *infinitului* pe care Leibniz îl identifica cu *Absolutul anterior oricărei compoziții și nu alcătuit din adițiunea părților* (care este infinitul contemplației estetice sau a acelei teorii speculative); și s-a identificat singură în ceea ce, vorbind despre infinitul leibnizian, putem numi caricatură: infinitate pur cantitativă a producției și consumului. Susținătorilor ei, Theophile al lui Leibniz le-ar fi obiectat în orice caz că este adevărat cu toate astea, *„qu'il y a une infinité de chose, c'est à dire qu'il y en a toujours plus qu'on en puisse assigner. Mais il n'y a point de nombre infini ni de ligne ou autre quantité infinie . . ."*[14] *(„că există o infinitate de lucruri, adică există totdeauna mai mult decît poți cita. Dar nu există de loc numere infinite nici linii nici orice altă cantitate infinită . . .").*

Nu este acum momentul potrivit de a reabilita sau a critica ulterior concepția leibniziană a infinitului. Ne-a interesat numai să scoatem în evidență conexiunea istorică între enunțările sale speculative și modul în care o călătoare instruită și sensibilă, cum era Madame du Boccage, interpreta apariția Veneției pentru cel care se ducea acolo venind dinspre uscat. În această conexiune, sîntem dealtfel siliți să subliniem o modalitate ulterioară acelui raport oraș-peisaj ale cărui rezultante conceptuale va trebui să le facem acum să rodească, în limitele unei determinări, pe cît se poate de riguroase, ale conceptului de peisaj, să insistăm într-un studiu teoretic exhaustiv asupra peisajului ca obiect

de experiență estetică, și prin urmare (în fază de explicitare hotărîtoare a experienței comune) ca subiect de judecată estetică.

NOTE

1. Scrisoarea 233, către Karl Fuchs, din Torino, 14 aprilie 1888. Citez după ediția îngrijită de Karl Schlechta, F. NIETZSCHE, *Werke*, München, Hanser Verlag, 1956, vol. III, pp. 1287—1288. Am tradus cu o oarecare libertate, pentru a reda, de bine de rău, tonul frazei epistolare nietzscheene care dă relief conceptelor de care eram interesați în lectura noastră. Sublinierile sînt ale mele și corespund rîndurilor spațiate introduse în citat, pentru a evita confuziile, ca sublinierea lui *uns* și *nicht* (netranscrise în traducere) care sînt ale autorului. Ne-am putea întreba dacă Gozzano cunoștea scrisorile lui Nietzsche, publicate între 1902 și 1908, cînd scria acele versuri foarte cunoscute care duc și ele către sumumul evidenței paradigmatice prezența peisajului ce condiționează constituirea în imagine a străzilor citadine din Torino, ca model exemplar pentru studiul raportului personaj-oraș: *„Precum o stampă antică bavarează / văd apusul cerului subalpin /. De la Palazzo Madama la Valentino / ard Alpii între norii aprinși"*. Dar nu ne interesează, în acest loc, eventuala lectură a scrisorilor lui Nietzsche pe care Gozzano ar fi putut-o face: ne interesează, mai degrabă, cele două exemple, Nietzsche și Gozzano, în măsura în care aduc mărturia, amîndoi (cu aceeași referire geografică, dar asta nu este, în sine, important), a unei aceleiași realități obiective, în două diferite interpretări critico-poetice: prezența peisajului în imaginea pe care drumurile citadine o aduc prin ele însele.
2. *Voyage en Italie*, de H. TAINE, Paris, Hachette, 1910, vol. I, p. 33—36, s.a. Asupra paginilor napolitane ale lui Taine va trebui poate să ne întoarcem. Acum, va fi bine să amintim din el o descriere a unui peisaj-în-oraș, văzut din grădinile (care nu mai există) ale mănăstirii, azi muzeu, din San-Martino: *„en face le golfe entier, les petites voiles des navires, le Monte-San-Angelo, le Vésuve qui fume"* (ibid, p. 42) *în față, golful în întregime, micile pînze ale navelor, Muntele San Angelo, Vezuviul care fumegă).* Și încă un peisaj — într-o piață, în pagina romană din 10 martie următor: *„... le palais du Quirinal au sommet d'une colline, tout entier détaché dans l'aire grisastre, en face les chevaux et les colosses de marbre, un peu plus loin les verdures pâles d'un jardin* et un horizon immense où fonde les nuages..." (idem., p. 128, s.a.) (*... palatul Quirinal în vîrful unei coline, în întregime bine reliefat în aerul cenușiu, în față caii și coloșii de marmoră, puțin mai departe verdele palid al unei grădini* și un orizont nesfîrșit unde se topesc norii...").
3. *Ibid.*, p. 96. Este nevoie să spunem că această comprenetrare a orașului și a peisajului, astăzi, o putem găsi doar în cărți, în cîte o fotografie din alte vremuri? Marea aceea este acum numai un spațiu a cărui metaspațialitate de peisaj s-a pierdut pentru că spațiul urban a respins deliberat propria-i metaspațialitate calitativă este numai o extensiune: ansamblu de zone de construcție și de șosele mai mult sau mai puțin adaptate pentru a le străbate cu automobilul. Diviziunea — îmbinarea între oraș și peisaj, așa cum Taine o experimenta cu o sută și mai bine de ani în urmă la Villa pe atunci Regală (astăzi comunală), în călătoria cu barca spre Posillipo, este astăzi numai linie care împarte două spații: cel al cimentului armat, spațiu dens, tasat, și cel al apei: pur spațiu și ea și nu peisaj acum: spațiu de navigat cu mijloace rapide sau de străbătut cu cea mai mare viteză, competițional. Să pui în seama *politicii* aceste transformări este drept, dar nu de ajuns: în spatele politicii se află cultura. Ba chiar există de fapt *culturile:* de la cea care din netolerarea cărților poștale ilustrate — Kitsch a ajuns să socotească drept kitsch realitatea reprodusă în cărțile poștale ilustrate; la cele care, în moduri diferite, declară că nu vor să mai ia în seamă peisajul, ci *omul în peisaj:* așa cum a vrut să scrie un eseist sensibil și un gînditor cu discernămînt, orbit de *realism* și de *angajare:* N. CIARLETTA, *Taccuino del personaggio (Blocnotesul personajului)*, Ediz. del Teatro Stabile dell'Aquila, Aquila, 1969, p. 83.
4. *Idem*, p. 36.
5. *Idem*, p. 34.
6. *A. Tour through Sicily and Malta, In a Series of Letters to William Beckford. Esq. of Somerly in Suffolk (Călătorie în Sicilia și Malta. În Seria Scrisorilor către William Beckford. Stăpîn la Somerly in Suffolk)*, from P. Brydone, F.R.S. in two volumes. The Third edition, corrected, Dublin, 1775, vol. I, p. 33. Poate că este demn de interes să amintim că Brydone, sosit

la Agrigento, deşi a găsit oraşul „neregulat şi neplăcut, nu a uitat să scoată în evidenţă că acesta, *văzut de la cîteva mile depărtare doar, de pe mare, dobîndeşte un aer de noblеţe, greu de numit inferior Genovei* (îl salva, adică, tocmai oraşul *în peisaj*), adăugînd: „ca şi cum se iveşte din povîrnişul unui munte, casele nu se ascund una pe alta, ci fiecare parte a oraşului este expusă vederii" (*idem*, vol. III, p. 6). Dacă Brydone ar învia şi şi-ar reface călătoria, ar trebui să şteargă această observaţie din urmă: pentru aceleaşi motive care au eliminat la Agrigento peisajul *în oraş*, acesta se prezintă celui care îl priveşte de departe ca o aglomeraţie informă de ciment.

7. Vezi asupra acestui subiect: M. CHIARINI, *Giardini şi parchi dei secoli, XIX şi XV*, în: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, rubrica: *Giardino e Parco (Grădină şi parc)*, vol. VI, col. 189.
8. Vezi: G. C. ARGAN, *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 19.
9. *Nouveaux Essais sur l'entendement humain (Noi eseuri asupra înţelegerii umane)*, I—II, c. IX, par. 4. Referitor la această temă în întregul ei, vezi: R. ASSUNTO, *Un filosofo nelle capitali d'Europa — La Filosofia di Leibniz tra Barocco e Rococò (Un filosof în capitalele Europei — Filosofia lui Leibniz între Baroc şi Rococo)*, în: *Storia dell'Arte*, nr. 3, 1969, par. 8, *Monadizzazione metafisica e pluralità delle prospettive urbane (Monadizarea metafizică şi pluralitatea perspectivelor urbane)*, p. 325.
10. *Letters of Lady Mary Wortley Montague (Scrisorile doamnei Mary Wortley Montague)*, Paris, Didot, 1861, p. 19—20.
11. *Lettres de Madame du Boccage, contenant ses voyages en France, en Engleterre, en Hollande et en Italie, faits pendant les années 1750, 1757 et 1758 (Scrisorile Doamnei du Boccage, conţinînd călătoriile sale în Franţa, în Anglia, în Olanda şi în Italia, făcute între anii 1750, 1757 şi 1758)*. Dresda, 1781, pp. 111—112.
12. *Idem*, pp. 121—123 (scrisoarea XVII, din Veneţia, înaintea ajunului Înălţării, anul 1757).
13. *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain*, Préface, în: G.W. LEIBNIZ, *Die philosophischen Schriften*, ed. Gerhardt, vol. V, p. 47.
14. *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain*, I—III, c. XVII, par. 1.

III

IMAGINILE TIMPULUI

1. Metaspaţialitatea drept cristalizare a timpului — Analiza raportului oraş-peisaj, examinat prin exemple în unele din posibilele sale modalităţi, ne-a îngăduit să adăugăm celor două note definitorii faptul că peisajul, după cum am văzut, are în comun cu pieţele, străzile citadine, şi, oricum cu toate spaţiile *exterioare* oraşului, fiinţarea unui spaţiu finit şi fiinţarea unui spaţiu *deschis* — atributul ulterior al *extra-urbanităţii*. Peisajul, putem spune, este spaţiul finit-deschis exterior oraşului, în măsura în care configuraţia sa îi atribuie o individualitate calitativă, îl constituie ca mai mult decît simpla extensiune măsurabilă, fracţionabilă, multiplicabilă — mai mult, în sfîrşit, decît spaţiul, în orice caz abstract, al geometriei şi fizicii. Se cuvine acum să vedem în ce măsură acest *mai mult* al simplului spaţiu, această specifică metaspaţialitate a peisajului se diferenţiază de metaspaţialitatea oraşului: de acel ceva prin care oraşul este şi el, după cum am văzut, spaţiu, dar mai mult decît spaţiu pur şi simplu.

Odată ajunşi aici trebuie să luăm în seamă *timpul* oraşului şi *timpul* peisajului: nu timpul empiric, zilnic, timpul ornicelor şi al calendarelor, ci timpul metafizic, cel al cărei

fiece formă *în* spațiu (în măsura în care este și formă *a* spațiului, și ca atare dă formă spațiului în care se găsește pentru simplul fapt de a fi prezent în el) înseamnă cristalizare. Dacă vrem să ne referim la un ilustru model filosofic, ne putem gîndi la raportul între *extensie și simultaneitate*, lucru teoretizat la vremea lui de Bergson; și vom spune că oraș și peisaj sînt două moduri diferite a duratei aduse în spațiu, „*la succession au sein même de la simultaneité („succesiunea în chiar sînul simultaneității“*; două moduri diverse despre care ceea ce trebuie să înțelegem acum este, tocmai, diversitatea. Diversitate, spunem, a felului în care *orașul* și peisajul reprezintă în chip spațial, extensiv, simultan, succesiunea concepută în maniera lui Bergson (și a lui Caraballese: a cărui concepție calitativă a *temporalității* metafizice bazată pe *temporalitatea* empirică avea unele motive în comun cu teoria bergsoniană a timpului): *intensitate* și nu *extensie; calitate* și nu *cantitate*. „*L'idée d'intensité est donc située au point de jonction de deux courants, dont l'un nous apporte du dehors l'idée de grandeur extensive, et dont l'autre est allé chercher dans les profondeur de la conscience, pour l'amener à la surface, l'idée d'une multiplicité interne . . .*“[1]) („*Ideea intensității este prin urmare situată în punctul de joncțiune a două curente, dintre care unul ne aduce din afară ideea mărimii extensive, iar celălalt este plecat să caute în profunzimile conștiinței, pentru a o scoate la suprafață, ideea unei multiplicități interne . . .*“). Vom spune atunci că ceea ce acum trebuie să individualizăm, pentru a putea înainta în cercetarea noastră referitoare la peisaj, este diferita *intensitate* a orașului și a peisajului: modul diferit în care oraș și peisaj se situează în punctul în care curentul exteriorității traversează curentul interiorității, *măreția extensivă* se încrucișează cu multiplicitatea *internă*. În punctul, citim mai departe în *Essai*

sur les données immediates de la conscience, în care timpul este proiectat în spațiu, „*et la succesion prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer . . .*“[2]) („*și succesiunea ia pentru noi forma unei linii continue sau a unui lanț, ale cărui părți se ating fără să se întrepătrundă . . .*“).

Extensiune, simultaneitate, orașul și peisajul sînt acestea în aceeași măsură în care și unul și celălalt sînt *spațiu*. Trebuie, totuși, să ne întrebăm care este respectiva *succesiune, durata* orașului și a peisajului, durata *specifică* a orașului în existența sa de *oraș*, a peisajului în existența sa de *peisaj:* specificitatea modului în care orașul și peisajul, la rîndul lor, constituie un spațiu care este mai mult decît un simplu spațiu; caracterul specific al respectivei lor metaspațialități. Care timp, să zicem, devine extensiune, formă a-spațiului-și-în-spațiu, ca oraș? și care timp devine formă a-spațiului-și-în-spațiu, ca peisaj?

Să ne gîndim din nou, acum, la oraș; orașul, spun, care a fost pînă mai ieri sau alaltăieri, și din care, în zilele noastre, au rămas mărturii mai mult sau mai puțin evidente, mai mult sau mai puțin deformate și șubrede: cele care în orașele de astăzi se numesc *centre istorice*, și sînt ca bolnavii la căpătîiul cărora critici de artă și filosofi de artă, urbaniști și sociologi, pe rînd, încearcă să formuleze diagnostice precise, să prescrie rețete demne de luat în seamă. Și chiar adjectivul *istorice* e cel care ne călăuzește, și ne face să întrezărim durata *intrinsecă* și specifică a orașului, *intensitatea* lui; timpul care în el se reprezintă el însuși în spațiu, ba *chiar ca spațiu;* succesiunea care în oraș se schimbă în simultaneitate. Timpul orașului, durata orașului, succesiunea lui, este timpul istoriei, succesiunea și durata istoriei. Epoci și întîmplări, instituții și credințe, obiceiuri și culturi succesive devin *simultane* în imaginea spațială a orașu-

lui. Experiența trecătorului, a fiecărui om în măsura în care e trecător, cunoaște clipa în care, trecînd prin anumite locuri din cutare sau cutare oraș, trăiește totodată prezentul și trecutul: clipe în care astăzi cu grijile, interesele și observațiile sale — să spunem totuși și cu mîhnirile și indispozițiile sale; și chiar cu eventualele sale bucurii — este, totodată, el însuși dar și o vîrstă îndepărtată, aceea a construcțiilor care ne înconjoară, a traseului pe care îl străbatem — de ce nu? — vîrsta unui vechi însemn adus la lumină, a draperiilor de dincolo de geamurile unei ferestre, a copacilor unui parc — „sub acești arbori bătrîni dănțuiau / mantiile femeilor cu sute de ani în urmă, / cînd evantaie de ivoriu se zbăteau îndrăzneț / și praful și pudra și volane / ... [...] ... / . Din mijlocul acestor arbori și statui de marmură / vin, ostenite, ascultă-le cum cîntă ...".

Puncte de referință obligatorii, pentru cine vrea să lămurească pentru sine însuși sensul acestei experiențe, sînt Bergson, din nou, și Proust: *„la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent ..." („... memoria, introducînd trecutul în prezent fără să-l schimbe, așa cum era în clipa în care era prezent ...")* — și nu vom atinge aici, nici măcar în fugă, complexa problemă a așa-numitului *bergsonism* al lui Proust. Farmecul orașului, al tuturor orașelor, mari și mici, numai să nu fi fost definitiv desfigurate, cu condiția ca cineva, dacă cumva anii pe care-i trăim ne mai îngăduie, să-i străbată la pas pieţele și străzile, încape tot aici: în capacitatea pe care o au ele de a ne restitui, în inima prezentului, și fără să modifice prezentul, întregul lor trecut, succesiunea *intensă* a trecutului lor: o catedrală romanică în fața unui palat baroc; și în jur locuințele de secol optsprezece timpuriu ... Farmec al orașului, al fiecărui colț de oraș, al oricărui oraș, cu

condiția ca acesta să aibă un trecut, ba chiar *să fie* trecut: ceea ce nu exclude faptul ca orașele ce stau să se înfiripe, fără trecut, să aibă farmecul lor. Farmecul acesta al orașelor noi este însă farmecul anticipării, al speranței: și atunci viitorul este cel care se introduce în prezent, o memorie de-a-ndoaselea ... Fiecare oraș, fiecare colț de oraș, să spunem *istoric*, ca serbarea de la principesa de Guermantes: cu această singură diferență, că trecutul introdus în prezent fără să-l schimbe nu este aici cel al unei biografii personale, cu străduțele sale cu păducei și catedralele sale din Combray ... — ci e cel al unui loc, cu întreaga lui istorie — viața obișnuită de toate zilele și evenimentele solemne, consacrate în anale — devenită imaginea lui însuși: aici casele oamenilor simpli ale lui Giovacchino Belli, mai departe, dincolo de rîu, villa lui Agostino Chigi cu *Galatea* lui Rafael; mai înainte, Insula Tiberină, și apoi San Giorgio din Velabro, Palatinul. Și ca să poți înțelege emoția pe care acestea ne-o dau, este necesar să întorci, într-un fel oarecare, operația pe care Bergson (1896) o recomanda în *Matière et mémoire:* la *„durée où nous agissons" („durata în care noi acționăm")*, în care, *„nos états se fondent les uns dans les autres" („stările noastre se topesc unele în altele")*, trebuie atunci să o pornim de la *„durée où nous regardons agir" („durata în care noi privim acțiunea")*, de la timpul, *„dont les éléments se dissocient et se juxtapposent" („în care elementele se disociază și se juxtapun")*.

Iată timpul istoriei (continuitate în care momentele istoriei se contopesc) devenit imagine a locului în care ne aflăm: a unui loc în care secolele care s-au suprapus unele peste altele care, s-au topit unele în altele, se *disociază* și se *juxtapun;* devin edificii, copaci, însemne; fîntîni și fanare și arcuri de triumf și coloane, unul lîngă altul, unul în fața ce-

luilalt. Forme diferite *în spaţiu* care, toate laolaltă, dau *spaţiului* farmec, îl modelează cu simultaneitatea *extensivă* a succesiunii lor *intensive:* tot atîtea figuri din trecut care se unesc în imaginea prezentului; *prezenţele* trecutului ca formă în care trăim, formă despre care viaţa noastră de astăzi, viaţa personală a fiecăruia dintre noi, în clipa în care se găseşte, o poate socoti ceea ce în artă numim *conţinut.* Timpurile succesive ale istoriei care devin, toate laolaltă şi dintr-o dată, prezente: devin *prezenţa* însăşi a prezentului. O formă care conţine în sine viitorul ca pe un ulterior *conţinut* al său, şi ne garantează că viitorul va fi inclus în prezenţa unui trecut ca prezenţă şi a acestui prezent pe care tocmai îl trăim. Memoria, garanţia duratei pentru prezent: răscumpărare faţă de efemerul care întristează prezentul, şi-l face să simtă durerea precarităţii[3].

Oraşul în măsura în care este făcut de oameni, ca imagine a timpului uman al istoriei: succesiunea istorică răsturnată în extensiunea unui spaţiu care tocmai pentru asta, pentru că este durată disociată şi juxtapusă, succesiunea făcîndu-se simultan, se înalţă deasupra propriei arii geometrice sau a propriei fizicităţi opace, dobîndeşte, a sosit timpul s-o spunem, propria metaspaţialitate specifică: transparenţă, în măsura în care spaţiul pur fizic este opac; însufleţită, în măsura în care este în schimb aridă spaţialitatea riguros *geometrică.* Şi despre această metaspaţialitate, în măsura în care priveşte oraşul, ştim acum că este prezenţă simultană, ca formă a spaţiului, a succesiunii istorice. Timpurile, etapele istoriei, cu credinţele lor şi instituţiile şi culturile şi obiceiurile, cu frumoasele femei de odinioară, şi *mantiile femeilor* a căror prezenţă copacii din Parcul Regal din Capodimonte le întruchipau prezenţa pentru Salvatore di Giacomo, se fac toate laolaltă, şi deodată, *prezente;* şi se identifică chiar în clipa

pe care o trăim, adună în sine, pecetluieşte, ca să spunem astfel, forma duratei devenită extensiune, asumîndu-şi totodată sarcina de a aştepta, încordarea în faţa unui viitor a cărui formă va fi prezentul de astăzi, împreună cu acel trecut care în clipa actuală îl găzduieşte: ducînd cu sine astfel extensiunea la durată, iar *simultaneitatea* (vorbim tot în termeni bergsonieni) la *succesiune.*

Se întîmplă atunci (şi acesta este celălalt aspect al farmecului oraşului, cel prin care cercul, ca să spunem aşa, se închide), se întîmplă atunci că, fără să ne dăm seama, noi îndeplinim ceea ce Bergson ne-a sugerat: acea *„durée où nous regardons agir"*, acea *dont les éléments se dissocient et se juxtapposent,* se întoarce la *durée où nous agissons,* în care *stările noastre se topesc unele în altele.* Trăim prezentul nostru *în* prezenţa trecutului, ba mai mult: trăim prezentul *ca* prezenţă a trecutului; ne simţim prezenţi, cu întregul nostru astăzi, în trecut şi cu trecutul: prezenţi împreună cu trecutul; şi tocmai de aceea, pentru că prezentul îl trăim ca prezenţă a sa şi a trecutului în care aspectul oraşului îl primeşte, tocmai de aceeea prezentul, *acest* prezent, îl simţim ca un trecut: solid şi indestructibil, după cum solid şi indestructibil este, în memorie, trecutul. Anticipăm, ca să spunem aşa, în prezent memoria acestui prezent ca un trecut; şi de aceea ne şi aşezăm în viitor, a cărui prezenţă este memoria de mîine: în care prezentul de astăzi se consolidează ca formă a viitorului; în acelaşi fel în care trecutul, exteriorizat în oraş, este formă a prezentului. Clipa aceea, care mai mult sau mai puţin conştient închide în sine orice experienţă estetică a noastră privitoare la oraş, este prin urmare *clipa* prin excelenţă: cea despre care în *Parmenide* a lui Platon poţi citi că stă între calm şi mişcare, este în timp şi nu este în timp. Fără să vrem să intrăm într-o interpretare a teoriei platoniciene a *cli-*

pei (care aici ar fi în afara subiectului) trebuie totuși să spunem că orice metafizică a timpului — de la Bergson, la Carabellese, la Heidegger — se configurează în mod nenecesar ca un comentariu, o dezvoltare, oricum, o încercare de recuperare a concepției platoniciene, în măsura în care interpreta cerința, perenă la om, de a sta deasupra timpului, chiar rămînînd în timp. Și cum să nu te gîndești la platonicianul Augustin? „... *praesens tamen adest attentio mea, per quam trajicitur quod erat futurum ut fiat praeteritum. Quod quanto magis agitur, et agitur, tanto breviata expectatione prolongatur memoria...*" („Totuși atenția mea de-acum există și datorită ei ceea ce era viitor devine trecut. Deoarece cu cît acționează mai mult, și acționează, cu atît amintirea este prelungită prin așteptare...").
Interpretarea metafizică a orașului (la care inevitabil ne duce încercarea de a identifica metaspațialitatea citadină în ceea ce o diferențiază de metaspațialitatea peisajului) nu poate să nu ne ducă la o metafizică a timpului: a timpului ca durată care se răstoarnă în extensiune, în măsura în care figura orașului înseamnă constituirea spațiului ca reprezentare extensivă a intesității temporale. „*Quand on va de Saint-Jean-De-Latran à la ville Celimontana, on ne voit plus les tristes hôpitaux d'aujourd'hui, mais on croit voir la maison de la gens Annia où naquit Marc-Aurèle; celle des Valerii, ou l'on trouve à coté du group d'Eros et de Psyché, une lampe chrétienne, car Mélanie, la dernière de son antique lignée, fut une sainte; plus loin, le palais de Symmaque et celui de Nicomaque, suprêmes champions du paganisme expirant, qui défendirent les Dieux contre toute espérance...*"[4]) („*Cînd mergi de la Saint-Jean-de-Latran, la villa Celimontana, nu mai vezi tristele spitale de astăzi, dar ți se pare că vezi casa gintei Annia unde s-a născut Marc Aureliu; cea a Valerilor, unde găsești, lîngă grupul Eros și Psyché, o candelă creștină, căci Melania, ultima din vechea ei stirpe, a fost o sfîntă; mai departe, palatele lui Symmachus și al lui Nicomah, supremi campioni ai păgînismului muribund, care au apărat zeii împotriva oricărei speranțe...*")
Dimensiunea verticală se face orizontală, succesiunea istorică devine aici imagine a sa ca exterioritate și simultaneitate. Metaspațialitate, așadar, ca o constituire a spațiului în reprezentare extensivă și simultană a timpului. Acest timp este, în oraș, *timpul istoriei*. Dar dacă timpul orașului este timpul istoriei care este timpul peisajului, timpul a cărui reprezentare este spațiul peisajului?

2. Timpul istoriei și timpul individului — Timpul orașului, timpul a cărui reprezentare este spațiul citadin, în măsura în care se constituie ca obiect de experiență estetică (și din oraș, luat global, face subiect unitar de judecată estetică) este, am văzut, timpul istoriei. Spunem: temporalitatea (estetică) a orașului este istoricitatea (de asemenea estetică) a acestuia. Trebuie să ne întrebăm, însă, dacă acest concept de istoricitate epuizează în sine conceptul de temporalitate; dacă timpul *istoriei*, ba chiar, timpul *ca* istorie, înseamnă timpul *în întregime*, și nu există alte dimensiuni (metafizice și prin urmare estetice) ale temporalității: înainte și după timpul care este istorie, și se spațializează în oraș, găsind în el forma propriei simultaneități. De răspunsul pe care vom izbuti să-l dăm la această întrebare depinde succesul cercetării noastre, în măsura în care în preliminarii își propune să lămurească în ce constă diferența între oraș și peisaj, odată epuizată constatarea că atît unul cît și celălalt, orașul și peisajul, sînt spațiu care se ridică deasupra lui însuși: spațiu care este mai mult decît simplu spațiu, prin configurarea lui ca imagine a timpului, prezență extensivă și simultană a ceea ce în timp este intensitate și succesiune.

Am putut să constatăm, pînă una alta, că experiența estetică a orașului ca prezență a istoriei este trăită la fel ca orice altă experiență estetică a individului: a cărei temporalitate nu este numai istorică, ci existențială. Individul este în oraș, dar existența lui în orașul al cărui cetățean este, nu epuizează individualitatea sa spațială mai mult decît existența sa în timpul exterior lui, al istoriei, ca temporalitate ce învăluie indivizii dar nu epuizează temporalitatea lor existențială internă: mod, diferit, pentru fiecare, de a trăi temporalitatea istorică înlăuntrul timpului propriei vieți, între o naștere care este individuală, nu istorică, deși în timpul istoriei, și o moarte care și ea se află în timpul istoriei, dar *închide* timpul individului așa cum nașterea o *deschisese*, și pecetluiește istoria ca istorie *pentru* individ. Vom spune atunci că *după* timpul istoriei, dar și *dincolo* de timpul istoriei, există timpul existenței: care presupune istoria, este condiționată de o istorie deja temporalizată (și a cărui temporalitate a dat formă spațiului orașului), dar face posibilă această temporalitate istorică în măsura în care este istorie *pentru* individ, îi formează un conținut al temporalității existențiale — și în același fel face posibil spațiul orașului ca spațiu *în care este individul*, dar și spațiu care *este pentru individ, pentru fiecare individ:* toți indivizii, fiind, fiecare în autenticitatea lui, tot atîtea centre ale spațiului *în care* sînt fără ca dealtfel să se identifice cu spațiul, fiind *mai mult* decît simplă spațialitate[5].

Acest timp al individului, timp *după* istorie dar și *dincolo* de istorie, este, orizontal, în oraș, ca un simplu punct: dar în verticalitatea lui — ne gîndim la oameni, așa cum îi descria Proust, într-o frază, succesiv transformată, pe ultima sa pagină: „... *étres monstrueusement et indéfiniment prolongés, comme occupant une place plus considérable que celle si restreinte que leur est reservée dans l'espace, une place dans le Temps*“... („*ființe monstruos și neconturat prelungite, ocupînd parcă un loc mai însemnat decît acela atît de îngust care le este rezervat în spațiu, un loc în timp*“) — este timpul existențial care se ridică deasupra spațiului, cuprinde în el spațiul, îi restituie, cum am văzut, densitatea timpului, mărimea duratei. Este un timp care retrăiește ca succesiune, într-un fel de memorie dilatată dincolo de propria individualitate singulară, istoria care în oraș este extensiune, prezența simultană: și dacă, în această înălțare pe verticală a imaginii orizontale a orașului, individul existențializează, ca să spunem așa, istoria, transformă conținutul propriei vieți, printr-o emoție estetică a orașului, acea simultaneitate a istoriei care este și formă în care și viața indivizilor trăitori în oraș este cuprinsă, este adevărat și faptul că în trăirea istoriei ca propriu conținut asimilat memoriei biografice și cu ea variat identificată sau împletită, timpul existenței se istoricizează la rîndul său, își asumă istoria *în care* este, făcînd istoricitate *din propria existență*. Astfel, în 1816, cavalerul Harold la Veneția: „... *And of the happiest moments wich were wrought / Within the web of my existence, some / From thee fair Venice! have their colours caught: / There are some feelings Time can not benumb / Nor torture shake, or mine would now be cold and dumb*“.[6] Și tocmai considerația temporalității existențiale, a timpului individual după istorie dar și *dincolo* de istorie, ne-a dus în fața temporalității istorice care se spațializează în oraș. Temporalitatea punctiformă și totodată vertiginos înaltă a individului, această temporalitate în stare să resoarbă în sine orizontul orașului, înlăuntrul căruia el se găsește, ne ajută să recunoaștem în timpul orașului un timp care se înalță deasupra lui însuși înfășurîndu-se ca o spirală; și nu cunoaște repetare nici permanență, ci numai o conservare în interiorul noutății: astfel că pentru tot ceea ce duce în sine se poate spune că ar fi totodată

păstrat și alungat — ca în noțiunea de *Aufhebung* (al cărui concept implica la un loc cele două acțiuni *de a lua viața, hinwegräumen*", și de a păstra, „*aufbewahren*"), ce stă în centrul filosofiei hegeliene, care, acestei acțiuni, îi subordona *individul* și *natura*.

Știm, acum, care este timpul a cărui imagine spațială este orașul, timpul istoriei, ba chiar timpul care *este istorie*. Și știm că trăsăturile lui esențiale sînt *durata* și *noutatea:* că se identifică în ceea ce am numit creștere fără întoarcere, conservare fără reversabilitate. În oraș, în imaginea lui spațială, acest timp este înțesat de prezențe care se suprapun, se intersectează; se metamorfozează pe rînd: rămînînd ele însele și devenind altele. Prezențe fragmentare, natural, care toate la un loc se întrec în a da orașului forma lui unitară, ca exterioritate și simultaneitate a succesiunii sale istorice. Putem să ne facem, privitor la cele de mai sus, o idee precisă, dacă ne apucăm din nou să citim paginile pe care le-a închinat Romei, cu vreo treizeci de ani în urmă, unul dintre ultimii străini care de-a lungul secolelor și-au făcut din Roma obiectul studiilor lor și, timp mai mult sau mai puțin îndelungat, chiar al propriei lor vieți: Emile Mâle, istoricul de artă francez, care prin descrierea Romei ne conduce de mînă, aproape, într-o recunoaștere a orașului ca spațializare a temporalității istorice, durată în care fiecare conservare este înnoire sau metamorfoză. Să citim, atunci: „... *Quelques monuments sont restés intacts parce que les papes et le Sénat de la ville les prirent sous leur protection: la colonne Trajane et la colonne de Marc-Aurèle sont de ce nombre. Cette armée de deux mille hommes, s'élevant en spirale jusqu'à la statue du vainqueur, étonnait l'immagination ... [...] ... Le Panthéon, transformé en église a été sauvé, lui aussi ... [...] ... Sans la papauté et les grands souvenirs chrétiens, Rome eût peut-être disparu comme Memphis et Ba-*

bylone. Pourtant cette pauvre ville dépeuplée, fiévreuse, perdue au milieu d'un désert, demeurait radieuse dans l'immagination des pélerins du moyen âge ... [...] ... Que voyaient-ils en errant dans la ville tant désirée? Ils voyaient d'innombrables tours dominant des ruines ... [...] ... Quelques tours se dressent ça et là au milieu des maisons modernes, mais deux puissantes forteresses s'élèvent avec majesté: la tour des Milices avec ses étages en retrait et le donjon découronée des Conti ... [...] ..." Și mai departe: „... *Le palais de la Chancellerie révéla aux Romains, dans les dernières années du XV-e siècle, les vertus de l'architecture florentine: simplicité, symetrie, proportions, nombres harmonieux, toutes ses divinités nouvelles y manifestèrent leur douce influence ... [...] ...*". (*Cîteva monumente au rămas intacte pentru că papii și Senatul orașului le-au luat sub protecția lor: columna lui Traian și coloana lui Marc-Aureliu se numără printre ele. Această armată de două mii de oameni, ridicîndu-se în spirală pînă la statuia învingătorului, uimea imaginația ... [...] ... Panteonul, transformat în biserică, a fost salvat, și el ... [...] ... Fără papalitate și marile amintiri creștine, Roma ar fi dispărut poate ca Memfis și Babilonul. Totuși, acest sărman oraș depopulat, bîntuit de friguri, pierdut în mijlocul unui deșert, rămînea luminos în imaginația pelerinilor din evul mediu ... [...] ... Ce vedeau ei rătăcind într-un oraș atît de dorit? Vedeau nenumărate turnuri dominînd ruinurile ... [...] ... Cîteva turnuri se înalță ici și colo în mijlocul caselor moderne, dar două puternice fortărețe se ridică majestuos: turnul Milițiilor cu etajele sale în retragere și donjonul lipsit de coroană al familiei Conti ... [...] ...*" ... „... *Palatul Cancelariei dezvăluia romanilor, în ultimii ani ai secolului al XV-lea, virtuțile unei arhitecturi florentine: simplitate, simetrie, proporție, numere armonioase, toate noile sale*

divinități își manifestau aici dulcea lor influență . . . [. . .] . . .") Cititorul care va străbate din nou itinerariile sugerate de eruditul scriitor francez, va găsi cu adevărat timpul spațializat, la fiece pas, trecutul conservat și alungat laolaltă în interiorul prezentului: imaginea spațială a orașului ca un fel de transpoziție simultană, înlăuntrul unui același cerc, a ceea ce este conținut în spirala timpului. Dar se cade să mergem mai departe: „*. . . le voyageur qui serait allé du Colisée à Saint Pierre en pasant par la basilique de Constantin et le Panthéon . . . [. . .] . . . aurait compris, . . . , que la Renaissance c'était l'antiquité agrandie par le christianisme . . . [. . .] . . . La Rome d'aujourd' hui est encore la ville des papes du XVII-è et du XVIII-è siècle, la ville de Bernini et de Borromini. Une promenade dans ses vieilles rues est un plaisir toujours nouveau: tout vous y arrête. Une porte ouverte laisse apercevoir au fond d'une cour une statue antique ou une gracieuse fontaine. . .*"[7] *(„. . . călătorul care ar merge de la Coloseum la San Pietro trecînd pe la basilica lui Constantin și Panteon . . . [. . .] . . . ar înțelege, . . ., . . . că Renașterea este antichitatea mărită prin creștinism . . . [. . .] . . . Roma de astăzi este și orașul papilor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, orașul lui Bernini și Borromini. O plimbare pe vechile sale străzi este o plăcere mereu nouă: totul te poate ține locului. O poartă deschisă îți îngăduie să găsești în fundul unei curți o statuie antică sau o grațioasă fîntînă . . .")*. Și ne vom opri aici, și, ca să nu ne vedem nevoiți a-l dojeni pe Mâle pentru unele toleranțe față de fazele mai recente ale *duratei* romane: de la care plecînd, imaginea orașului, așa cum aici și acum am găsit-o, este gata într-adevăr să se șteargă, ca și imaginile antichității pictate *en grisaille* pe anumite fațade ale palatelor; fiind, de acum, pusă în primejdie spirala istoriei, nu mai puțin decît punctiforma tempo-

ralitate individuală, de o dimensiune diferită a timpului: rectilinie de data aceasta, fără memorie și fără acea *atentio* de care vorbea Augustin. Un timp *programat*, care nu *amintește* și nu *așteaptă*.

3. **Timpul fără memorie** — Timpul rectiliniu, timpul fără memorie și fără așteptare, este timpul tehnologiei și al fiicei sale, industria. Este succesiunea care nu conservă nimic, dar distruge totul, spre deosebire de aceea *durée* bergsoniană. Succesiune pură, nu numai fără întoarcere, ci și fără amintire; succesiune în care nimic nu se repetă și nimic nu se înnoiește. Dacă ar fi s-o trăiești în mod serios, ea nu numai că ar face imposibilă, ba chiar de negîndit, orice experiență literară ca *recherche du temps perdu*, ci de-a dreptul ar reduce textele la ceva pe care nimeni nu le-ar putea înțelege, aproape la documente ale unei limbi a cărei scriere și-ar fi pierdut cheia. Aici viitorul este programat, adică pregătit în cele mai mici amănunte: este rezultatul unui calcul încredințat mașinilor celor mai rapide ale minții omenești, și nu este loc pentru acea *attentio* de care vorbea Augustin. Viitor fără concentrare: pentru că noutatea lui va fi o falsă noutate, noutatea perfect prevăzută, de la care nimic nu este de temut, dar nici nimic de sperat. Durata, în această dimensiune a timpului, nu vrea să însemne permanență, vrea să însemne învechire; ba chiar, așa cum se spune cu un latinism revenit în circulație care a aruncat în fundul Oceanului Atlantic întreaga sa încărcătură de istoricitate și de literaturitate *(memoria* lui la urma urmelor), *obsolescența.* Obsolescența în care se complace limbajul culturii care a capitulat în fața tehnologiei pusă în serviciul a ceea ce William Morris numea *profit-grinder, măcinătorul de profituri;* obsolescență care poate, ba chiar, *trebuie* să fie *planificată.*

Figura geometrică a acestei dimensiuni a timpului este linia dreaptă care se poate pre-

lungi la nesfîrșit și împărți la nesfîrșit: nesfîrșită creștere și nesfîrșită segmentare, care contrazic orice posibilitate de a gîndi infinitul; ba chiar sînt o adevărată dezmințire a ideii infinitului drept calitate, în numele unei finități drept pură cantitate: a cărei creștere și a cărei diminuare sînt numai număr și mărime. Timp care nu-și are *naștere* și *moarte*, ci numai *producție, folos, consum:* nu *temporalitate*, ci *temporaneitate*, blîndă extensie în care oamenii nu cunosc, și *nu trebuie* să cunoască *bucuria* sau *durerea* ci numai *bunăstarea*, constînd în *a avea*, și în a arunca și a înlocui ceea ce au. Nici această temporaneitate nu poate să îngăduie metamorfoza despre care în zilele lui a vorbit Leibniz, întrucît cunoaște numai înlocuirea. Înlocuire de lucruri și înlocuire de oameni: în acest timp rectiliniu al anti-memoriei, naștere și moarte sînt, cu adevărat, numai înlocuire, alternanță. Lucrători care se alternează în producție: ture de serviciu în lumea-uzină, unde condica are funcția de a înregistra prezențele și absențele; asemănătoare, mai degrabă cu ceasul de control cu serviciul matricol decît cu registrul de botez unde existența este consfințită alături de Absolut, și absolutizată în existența ei singulară cu nume și nu cu număr; nu era funcție, atunci, ci individualitate de neînlocuit în nici un fel dispusă de a fi oricum schimbată cu alta. Alternanță, astăzi, de lucrători și alternanță de consumatori: naștere și moarte ca intrarea și ieșirea clienților pe ușile unui supermarket. „... *Ending is better than mending; ending is better... Ending is better than mending... I love new clothes, I love new clothes, I love...*", „*Să arunci e mai bine decît să repari; să arunci e mai bine... Să arunci e mai bine decît să repari. Mie îmi plac hainele noi, mie îmi plac hainele noi, mie îmi plac...*" Timpul rectiliniu, care astăzi atacă deopotrivă și orașul și peisajul, și se pregătește să înlocu-

iască individul lui Augustin, Pascal sau Proust „*There was a thing called the soul...*" („Aceasta a fost un lucru numit suflet") cu Sala Predestinării Sociale, „*Social Predestination Room*", descrisă de Aldous Huxley în cele dintîi pagini din *Brave New World*, este timpul care se scandalizează din pricina istoriei: „... *most historical facts are unpleasant*", („... *mare parte din faptele istorice sînt neplăcute*"). Astfel, în romanul lui Huxley, directorul Centrului de Incubare și Condiționare, conchide, după ce a explicat care ar fi condiția umană în etapa *istorică* și *civilizată*, ceea ce pare că astăzi, într-un fel sau altul, se dorește pentru a se trece la etapa post-istorică și post-civilizată preconizată de *Brave New World*. Etapă istorică, se va spune: cînd reproducția era vivipară, și educația nu avea loc în State Conditioning Centers...

Imaginea acestui timp Huxley o anticipa încă din 1932, an care nu cunoaște încă complexele citadine cu care oricine poate face experiență, vitală și estetică totodată, imediat ce iese din gara orașului Milano; și care apar în aproape toate orașele, în așa-numitele Centre Direcționale: izbutind uneori, în specifica lor obiectualitate, să exprime, cu o caracterizare estetică, ideea a cărei realizare sînt. Nu fusese încă inventat aerul condiționat, cred, în epoca în care scria Huxley, dar *interiorul* în care el ne introducea dintr-odată, de cum începem să citim cartea lui, este familiar, acum, experienței oricui (adică nouă tuturor, sau aproape tuturor) care a intrat în orice fel de birou dintr-o recentă construcție special amenajată: „*Rece, în ciuda verii care fulgera dincolo de geamuri... [...] ...; o lumină rece și subtilă intra pe fereastră... [...] ... Lumina era înghețată, moartă, fantomatică...*"[8]. Este timpul fără *anotimpuri:* aer condiționat în interior; încălzire cu raze infraroșii sau răcire în exterior. Întreg anul,

aceeași lumină; o temperatură identică: aceleași fructe și aceleași flori, făcute să crească înlăuntrul unor tunele de plastic care mențin umiditatea constantă, căldura constantă și abolesc alternarea anotimpurilor, odată cu memoria și așteptarea a căror purtătoare sînt: tot așa cum urbanizarea totală, clădiri de sticlă și aluminiu, ermetic închise și cu aer condiționat, construite *cu scadență*, abolesc istoria pe Terra—Megalopolis, memoria a cărei purtătoare este istoria — abolire, care și ea a fost prefigurată de Huxley la vremea lui: *„...o bătălie împotriva trecutului;... închiderea muzeelor;... distrugerea monumentelor istorice... [...] ...; suprimarea tuturor cărților publicate înainte...“*[9]; și apoi: *„Trebuia să alegem între fericire și ceea ce altădată se numea marea artă. Am sacrificat marea artă. Acum avem filmele înmiresmate și orga înmiresmată... [...] ... Se fabrică mașini cu minimul absolut de oțel și operele de artă cu nimic altceva practic decît senzația pură...“*[10].

4. De la timpul orașului la timpul naturii — Timpul rectiliniu, fără infinit, care nu este cel al creșterii *către infinit* și al împărțirii *la infinit* (așadar caricatura cantitativă a infinitului calitativ), acesta este timpul tehnologiei, al industriei. Și imaginea lui este orașul post-istoric al urbanizării totale, acel Megalopolis în care nu există istorie trecută, ci numai producție consumată, *obsoletă*, reziduuri de aruncat; și nu există istorie viitoare, ci numai un *deviz* estimativ, un plan de lucru și de consum care face posibilă producția ulterioară, așa încît să nu se întrerupă ciclul, să nu se oprească mașinile producătoare: pentru că dacă ele s-ar opri, oamenii care depind de ele ar pierde orice posibilitate de a consuma; întrucît *a avea* a luat în timpul rectiliniu locul care în timpul în spirale era al *existenței*, punctînd în sine temporalitatea istorică. *Megalopolis,*

imagine a timpului rectiliniu, al finității autofondate și autofinalizate, în negarea oricărei deschideri spre infinit — *„... There was a thing called Heaven...“* (*„... aici a fost un lucru numit cer...“*) — crește în interiorul orașului *istoric*, îl nimicește zi cu zi; și fiece nouă construcție a sa, care ia locul unui fragment de oraș istoric, chiar și cel mai nesemnificativ, alterează iremediabil imaginea timpului reprezentată spațial în orașul istoric. În interior, dar și în marginile orașului istoric, într-un fel de asediu implacabil care sufocă tot mai mult: soarta Veneției, cu acel megalopolis de la Mestre—Marghera și continua împotmolire a lagunei, este un exemplu din acest punct de vedere decisiv... Între unul și celălalt, pînă ieri orașe istorice (orașe-memorie), Megalopolis își alungește tentaculele de autostrăzi, flancate de combinate industriale, de depozite de fiare vechi — așa-numitele *cimitire de automobile* — care sînt, și unele și altele, Alfa și Omega a atîtor segmente în care timpul rectiliniu, timpul în întregime spațializat, se poate împărți. Chiar și culturile (cîmpiile, grădinile de zarzavat) se asimilează combinatelor industriale: ele nu sînt nimic altceva decît platforme productive, dispuse în spațiu și duse către o temporalitate rectilinie, cantitativă și în întregime exteriorizată în termeni de suprafețe măsurabile, de produse numărabile. O temporalitate cu totul și în totul identică celei a industriei și a orașului — Megalopolis: de la care și-a asimilat tehnologia și independența față de ritmul anotimpurilor; emancipare față de „cer“, care este ținut departe de culturi prin paravane, acoperișuri, bolți de material plastic. Filosoful, subtilul dialectician, care cu vreo patruzeci de ani în urmă preconizase o identificare a agriculturii cu industria, văzuse drept ce mai, trebuie să spunem, nici mai mult nici mai puțin decît Huxley care, aproape în același timp, scria *Brave New World:* este cu atît mai adevărat cu cît astăzi se proiectează și

chiar se execută nivelări de teren; și de pe acum citim despre o iminentă *raționalizare* a viticulturii ce trebuie să înceapă cu netezirea colinelor toscane...

Nu trebuie însă să ne lungim mai departe într-o cazuistică exemplificativă: problema noastră era, și rămîne, aceea de a identifica esența peisajului în măsura în care se diferențiază (ca spațiu care este mai mult decît spațiu pur și simplu) de oraș sau, mai bine zis, de ceea ce pînă ieri a fost orașul: metaspațiu, și el, în care timpul istoriei, ba chiar timpul ca istorie, se reprezintă pe sine însuși în termeni de durabilitate care se exteriorizează, aproape ca o cristalizare a memoriei istorice. Dar am văzut că timpul-istoric este adus parcă în criză de o altă neprevăzută dimensiune a temporalității: cea pur rectilinie a tehnologiei și a industriei: la care nu putem referi noțiunea platoniciană a *clipei*, și nici conceptul augustinian a unui prezent ca punct în care *memoria* și *attentio* își găsesc identificarea lor momentană. Acest timp rectiliniu, succesiune pur cantitativă de prezențe atomizate care încep și se sfîrșesc în ele însele, are și el o imagine proprie, caracterizată de abolirea oricărei diferențe între oraș și non-oraș — spunem: a oricărei diferențe între oraș și acel *altceva* al său. Orașului — Megalopolis, care și-a dărîmat propriul trecut, făcînd, ca să spunem astfel, să treacă briciul pe semnele memoriei, îi corespunde nu acel *altceva*, ci *dublul* său: spațiul extraurban care reprezintă și el o temporalitate liniară, temporalitatea de instalații și clădiri care diferă de cele citadine numai prin funcția lor, și nu după înfățișare. Un spațiu care nu completează imaginea orașului, nu-l fundează într-un spațiu diferit, reprezentativ pentru un timp diferit. Și dacă în oraș timpul liniar se configurează ca negare a duratei istorice, reducerea prezențelor citadine la prezențe spațiale pur și simplu, fără memorie și fără viitor, trebuie acum să ne întrebăm ce

anume neagă el în afara orașului, acolo unde a distrus peisajul. Această întrebare ne pune implicit în fața temporalității a cărei reprezentare este peisajul: temporalitatea care, în afara orașului, în acel *altceva* al orașului, se reprezintă pe sine însăși ca *natură*. De la timpul orașului, durată ca istorie, am ajuns, prin urmare, trecînd prin timpul fără durată al întreprinderii industriale și a orașului Megalopolis, la un timp pe care ni-l putem acum închipui în peisaj ca reprezentare spațială; și despre care, va fi de acum înainte îngăduit să spunem, cel puțin ca ipoteză de cercetare, că este timpul naturii[11].

NOTE

1. H.BERGSON, *Essai sur les données immediates de la conscience (Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței)* (1888), Genève, Skira, 1945, p. 65. Bergson, în anii noștri, este filosoful *out* prin excelență. Dacă adevărul, acea parte de adevăr pe care orice filosof izbutește s-o vadă, și îi face pe toți s-o vadă, trebuie măsurat într-adevăr cu metrul meschin al lui *in* și al lui *out?*
2. *Idem*, p. 85.
3. Tocmai ceea ce în orașul preindustrial se manifestă în chip exemplar și Nicolai Hartmann numea *prelungirea perceptibilă a trecutului în istorie.* Vezi: NICOLAI HARTMANN, *Il problema dell'essere spirituale (Problema existenței spirituale)* (1933), trad. it. de Alfredo Marini, Florența, „La nuova Italia", 1971, pag. 47: „...cînd vizitezi țări de veche și mare cultură și urmele trecutului se îngrămădesc înaintea noastră în toată înstrăinarea și ciudățenia lor. Urme a ceea ce a dispărut din viața istorică și se poate prelungi pînă la noi numai prin mijlocirea unei prezențe obiectuale".
4. E. MÂLE, *Rome et ses vieilles églises (Roma și anticele sale biserici)*, Paris, Flammarion, 1942, pp. 14—15.
5. Asupra acestei probleme a individualității ca spațiu, Kant medita la început, pe cînd își scria *Teorema propoziționii a șasea*, în eseul din 1756, despre *angajarea metafizicii în măsura în care este asociată cu geometria în filosofia naturală*, mai cunoscut sub titlul de *Monadologia*

fizică: „Monas spatiolum praesentiae suae definit non pluralitate partium suarum substantialiam, sed sphaera activitatis, que externas utrinque sibi praesentes arcet ab ulteriori ad se invicem appropiquatione" (Monada fixează micul spațiu al prezenței sale nu prin pluralitatea părților sale substanțiale, ci prin sfera de activitate și îndepărtează cele externe prezente în ambele părți de apropierea de cealaltă parte). Asupra acestui subiect vezi: P. CARABELLESE, *La filosofia dell'esistenza in Kant (Filosofia existenței la Kant)* (1940—1943), sub îngrijirea lui Giuseppe Semerari, Bari, Adriatica, 1969, p. 27 ș.u.

6. „...și dintre cele mai fericite clipe care au fost întrețesute în trama existenței mele, unele de la tine, frumoasă Veneție, și-au luat culoarea: există unele sentimente pe care timpul nu izbutește să le stingă, nici chinul să le dărîme, altminteri ale mele ar fi acum reci și mute...". BYRON, *Childe Harold*, L III, 6. IV, XIX (după traducerea italiană dată de autor, a lui Aldo Ricci, Florența, Sansoni, 1947, p. 2).
7. E. MÂLE, *Rome et ses vieilles églises*, cit., pp. 14—27. Aproape cu o sută de ani înainte, în 1853, simultaneitatea succesiunii istorice devenită imagine spațială a orașului, o experimentase în Roma un alt istoric, Ferdinando Gregorovius, care a descris-o într-o pagină de neuitat a *Itinerariilor* sale *italiene: „Roma trebuie străbătută la lumina lunii: atunci cineva învie morții, ei se scoală din mormintele lor și încep să dea viață ruinurilor, să le însuflețească: regi și imperatori, eroi și înțelepți, papi și tribuni, cardinali și baroni ai evului mediu. Să urcăm în Palatul Cezarilor... [...] ... La picioarele noastre se întinde, cufundat în vraja lunară, Coloseumul, simbol al grandioasei istorii a Cezarilor, în care această Romă a scurs sîngele întregii lumi; alături, arcul triumfal al lui Constantin, semn despărțitor între păginitate și creștinism, mai departe arcul triumfal al lui Titus, semn de hotărnicire între antichitatea ebraică și evul creștin; și oriunde pătrunde privirea, pretutindeni ies la iveală dărîmăturile istoriei — totul tace, ca sub forța unei vrăji. În ruinurile palatului Cezarilor strigă cucuvaia. Cîte lucruri nu s-au întîmplat aici în curgerea timpului! ... [...] ... Acum, totul este moarte și liniște; numai bocetul cucuvaiei care zburătăcește pe sub boltele pustii. Din partea opusă, o privire în jos, către cetatea eternă: mii de lumini strălucesc acolo, dar domnește liniștea. Sute și sute de cupole, turnuri, coloane și obeliscuri se ridică spre cer în lumina albăstruie a lunii — cînd și cînd se face auzit glasul unui clopot — magică, adîncă liniște, ca și cum timpul s-ar fi încovoiat peste această Romă într-o boltă de neclintit. Din labirintul caselor, două coloane se înalță în noapte, și ridică deasupra orașului două figuri de bronz, imaginile patronilor Romei de cînd imperatorii au murit. Sînt apostolii Petru și Pavel..." Römische Figuren — (Portrete romane),* în: *Wanderjahre in Italien (Ani de călătorie în Italia)*, München, Beck, 1967, pp. 202—3). Și nu este nevoie să mai adăugăm că și această Romă a lui Gregorovius este, de acum, *memorie:* alungată și conservată în propriul trecut, din istoria care a pregătit pentru noi un alt oraș, cu totul diferit.
8. Vezi: A. HUXLEY, *Il mondo nuovo (Lumea nouă)*, trad. de Lorenzo Gigli, Milano, Mondadori, 1966, p. 11 *The light was frozen, dead, ghost" — („Lumina era înghețată, moartă, nălucă").*
9. *Idem*, p. 54 *„... a campaign against the Past; ... the closing of museums, the blowing up of historical monuments... / ... / ...; the suppression of all books published before..." (... campanie împotriva trecutului; ... închiderea muzeelor, aruncarea în aer a monumentelor istorice ... / ... / ...; ... interzicerea tuturor cărților publicate înainte ...").*
10. *Idem*, p. 204. *„...you've got to chose between happiness and what people used to call high art. We've sacrificed the high art. We have the feelies and the scent organ instead... / ... / ... You're making flivvers out of the absolute minimum of steel works of art out of practically nothing but pure sensation...". „Trebuia să alegem între fericire și ceea ce poporul numește artă de seamă. Noi am sacrificat arta de seamă. Avem în locul lor simțirea și mirosul... / ... / ... Faceți automobile fără nici un pic de oțel și opere de artă fără absolut nimic decît senzația pură ...".*
Cuvinte de acest fel se citesc efectiv, astăzi, în *Saggio sulla liberazione (Eseu despre eliberare)* de Herbert Marcuse (tr. ital. Torino, Einaudi, 1969, p. 61—62), care se vrea a fi antidotul împotriva primejdiei unui viitor asemănător celui descris de Huxley.
11. Timpul *rectiliniu* al industriei și al Megalopolisului este contrariul a ceea ce Hartmann, înfruntînd problema timpului în contextul filosofiei sale, consideră existența spiritului care este *unitar* și *identic*, „numai în măsura în care poate să se identifice pro- și retrospectiv

cu el însuşi", pentru că „are forţa de a trece peste propria sa existenţă-în-flux", şi ca o caracteristică a sa are „identitate în schimbare" (*Il problema dell'essere spirituale — Problema existenţei spirituale*, tr. cit., pag. 121).

IV
TIMPUL NATURII ŞI IMAGINEA LUI

1. Temporalitate şi temporaneitate — De-a lungul cercetării noastre, care se poate configura ca un marş de apropiere de esenţa estetică a peisajului, am traversat succesiv două spaţii sau, mai bine zis, două regiuni ale spaţiului; spaţiul citadin şi cel industrial; şi ne-am dat seama că amîndouă aceste regiuni erau imagini ale timpului; două moduri ale acelei spaţializări ale timpului în care durata este folosită ca extensie şi succesiunea ca simultaneitate. Şi rezultatele la care am ajuns, chiar provizorii şi aproximative, ne-au sugerat să împingem aceste două imagini ale timpului, aceste două moduri de spaţializare, spre conflictul pe care orice reflecţie ne obligă să-l observăm bine între cele două diferite maniere de a înţelege timpul, aceea de a-l trăi şi aceea de a-l gîndi: una pune *temporalitatea* la fundamentul *temporaneităţii;* cealaltă, în schimb, reduce tot ce este timp la o pură şi simplă *temporaneitate:* acea *temporaneitate,* exact aceea care-şi are imaginea în spaţiul industrializat, spaţiul producţiei şi al consumului; şi chiar în funcţie speculativă tinde să pună stăpînire pe *temporalitate,* să o elimine fără urme. Dacă vrem să ajungem, ca să spunem aşa, *în regatul Mumelor,* acolo unde temele asupra cărora reflectăm îşi înfundă rădă-

cinile (*„Versinke denn! Ich könnt'auch sagen: steige — ...“; „Să se cufunde așadar! Eu aș putea să spun încă: ieși! ...“*), va trebui să pornim chiar de aici, de la conceptele de *temporaneitate* și *temporalitate,* și de la relaționarea lor non univocă. *Temporaneitate* și *temporalitate,* trebuie prin urmare să ni le amintim: pentru că ceea ce examinăm, esența peisajului în măsura în care ea se constituie ca imagine spațială a timpului, diferind, în moduri necomparabile între ele și după norme neomogene, de spațiile orașului (istoric) și de industrie, esența peisajului, spun, o vom putea lămuri și stăpîni cu toată puterea, numai în măsura în care vom fi reușit să recunoaștem în ea imaginea spațială a unui raport peculiar, de neînlocuit cu altele, între temporaneitate și temporalitate; și poate o conciliere între ceea ce înseamnă, succesiv, pentru oameni, temporalitatea și temporaneitatea.

Nu mă voi hazarda, firește, să reiau discuțiile despre timp, și nici să trag concluzii, discuții de mare amploare (la care au luat parte nu numai filosofi, ci și psihologi de talia lui Minkowski, autor al unui memorabil eseu *Le temps vecu,* de curînd tradus în italienește, și sociologi ca Groethuysen) în perioada dintre cele două războaie și mai ales după cel de al doilea război. Cine ar vrea să încerce, ar trebui să se simtă dispus să scrie despre acest subiect o carte întreagă, conținînd toată, sau aproape, filosofia acelor ani: de-a lungul cărora a te ocupa de timp, pentru cercetătorii *à la page* era necesar aproape tot atît cît este astăzi socotit faptul că filosofia trebuie să cedeze în fața sociologiei, esteticii și semiologiei. Și de altminteri, cel mai recent *bilanț* filosofic asupra problemei timpului este cuprins într-un fascicol din *Archivio di Filosofia* (tipărit pe cînd temele, să spunem astfel, tradiționale ale filosofiei nu fuseseră încă declarate definitiv *out)* și foarte ușor, acum, de găsit.[1] Cît privește timpul, aici și acum, trebuie numai să observăm că el ni se arată sub două chipuri, al *temporaneității* și al *temporalității:* cea dintîi fiind tot atît de *exclusivă* pe cît este cealaltă de *inclusivă;* în sensul că, în timp ce temporalitatea conservă și prelungește trecutul în prezent, și în prezent anticipează viitorul, în care prezentul devenit trecut se va conserva la rîndul său prelungindu-se, temporaneitatea este, dimpotrivă, o perpetuă excludere: continua nimicire a prezentului dinaintea inexorabilei înălțări a viitorului din absența acelui *nu-există-încă;* un nou prezent, efemer și el, care și el se va cufunda, încolțit de un ulterior *nu-încă;* destinat și acesta, după sclipirea de o clipă, să se stingă, fără putință de salvare, într-o absență și mai întunecoasă încă decît cea din care l-am văzut pe moment înflorind: absența acelui *nu-există-încă.*

Temporalitatea este calitativă, am amintit-o nu de mult, evocîndu-i pe Bergson și pe Carabellese filosofi ai timpului, și putem acum s-o repetăm, dezvoltînd acest concept, căruia este greu să-i găsești un altul mai scandalos, într-o situație culturală (dacă vrem chiar să-l definim astfel) prin care un alt criteriu de adevăr pare să-i poată da numai calculul cantității, măsurarea extensiunii. Susținînd că temporalitatea este calitativă (în timp ce temporaneitatea este cantitativă) este ca și cum ai spune că din punctul de vedere al temporalității nu există creștere de trecut dinaintea retragerii viitorului, pentru că trecut, prezent și viitor sînt tot atîtea predicate ale existenței care se află între ele ca acel *nu-există* (în cele două moduri ale lui *nu-încă* și *nu-mai)* față de o existență care pentru propria-i fugă, ar fi, în prezentul efemer, negația lui însuși. *Existență, de fapt existență temporală* (nu *temporară*) nu este numai prezentul care se înalță din viitor ca să naufragieze în trecut, existența prezentă a fugarei temporaneități; existența temporală este prezentul care în-

globează trecutul și viitorul; și este și trecutul conținînd prezentul ca viitor; nu numai viitorul ca *existență-viitor* a trecutului nu mai puțin decît a prezentului: a prezentului-viitor care va fi și viitorul-trecut.

Despre existență putem atunci spune (și chiar dacă ne-am revolta împotriva *arhaicității* acestor afirmații) că este cu totul prezentă în măsura în care este trecut-prezent și prezent-viitor; așa cum, în măsura în care prezentul-trecut și trecutul-viitor, putem să spunem fără să ne contrazicem, referindu-ne la existența *întru-totul-prezentă*, că este *întru-totul-trecută:* afirmînd în același timp, fără a ne dezminți, și fără frică de a fi dezmințiți, că este întru totul viitoare, în măsura în care viitorul va fi, la rîndul său, un trecut; și trecutul, acel trecut care este prezent ca trecut, a fost și el un viitor. Trecut, prezent, viitor, ca trei atribuții coextensive, fiecare din ele, referindu-se la totalitatea existenței, le investește cu sine pe celelalte două: astfel că prezentul, repetăm, nu este numai efemerul timp al acelui *happening,* ci este timpul persistent al contemplației; în care sînt în acțiune amintirea lui ieri, așteptarea lui mîine: amintire, spunem, și așteptare care umplu cu ele acest *acum,* în măsura în care acesta păstrează în el așteptarea din care se înalță transmutînd-o în amintire, și pregătește în sine memoria viitorului; față de care el însuși, în actuala sa prezență, este așteptare. Prezentul, spunem, ca așteptare nu a viitorului, ci a propriei transmutări în trecut, și ca și trecutul, infinitizîndu-se deasupra propriei finități temporare care începe și se sfîrșește; și trecutul, drept urmare, ca trecut al prezentului care nu se pierde în el, ci se conservă: trecut, spunem, nu ca acel *nu mai* care ar fi nimicul prezenței temporane, ci ca *mai mult* față de prezența temporană; care, translocîndu-se în zona trecutului, își pierde din flagranța actuală atît cît cîștigă în siguranță indestructibilă: calificîndu-se ca irevocabilă ma-

trice de prezențe infinite, ce îi vor urma generîndu-se una din alta. Trecut, atunci, generator al viitorului, care, pe măsură ce pregătește mereu în el însuși noul trecut, poate fi definit drept calitatea viitoare a *existenței* nu numai ca *existență prezentă,* ci ca *existență trecută:* viitor care nu se reduce la acel *nu-încă* al unei temporaneități provizorii și întîmplătoare, la negarea viitoare a prezentului temporan; care, la rîndul său, în propria temporaneitate efemeră, ar nega viitorul comportîndu-se față de acesta ca un distrugător, tocmai, al calității sale de viitor. Viitorul care este acel *încă* al prezentului, ulterioritatea acestuia: care așteaptă nu să moară, ci să se transfigureze în trecut; conservîndu-se ca atare, în interiorul viitorului, al adevăratului viitor al temporalității: *a fi încă* al conștiinței profunde, în locul acelui *a-nu-fi-încă* la care se reduce viitorul pentru orice temporaneitate tinzînd la autofondare, și, de aceea, negatoare a temporalității.

Pentru temporaneitatea autofondată (temporaneitatea care-și are propria imagine spațială în ceea ce Lewis Mumford a definit, cîteva decenii în urmă, *smintita cetate industrială),* raportul între cele trei dimensiuni ale timpului — prezent, trecut, viitor — se rezumă în fapt la acea particulă *nu* prin care fiecare din aceste trei dimensiuni se opune celorlalte două: trecutul ca *nu mai* al prezentului; prezentul ca *nu mai* al trecutului și *nu încă* al viitorului; care, la rîndul său, este nu încă al prezentului. Aceasta este baza speculativă a construirii *cu scadență:* a *obsolescenței planificate,* adică, prin care, chiar din clipa în care o locuință, un cartier, un complex rezidențial sau muncitoresc sînt proiectate, se fixează și data *scadenței* lor, termenul dincolo de care ele *nu vor trebui* să mai existe, și va trebui să dăm o mînă de ajutor pentru distrugerea lor. Cu condiția ca, firește, acea construcție sau acel ansamblu de construcții să nu fi fost, la acea dată, autodistrusă printr-o nepricepere întîmplătoare sau o

neglijență voită a constructorilor: ca urmare a calculelor rău făcute sau datorită întrebuințării frauduloase a materialelor necorespunzătoare — și în acest caz *consumul* clădirilor, necesar în scopul unei ulterioare *producții* (care la rîndul său este cerută ca să fie consumate materialele de construcție produse pe cale industrială, și să nu se oprească ciclul producției lor . . .), în acest caz, spuneam, o autodistrugere întîmplătoare, sau aparent întîmplătoare a edificiului, în parte sau a complexului de edificii, anterior acelui *terminus ad quem* stabilit în fază de proiect, ar implica distrugerea de vieți omenești. *Consum*, și acesta; și ca atare socotit nerelevant, un simplu episod, în existența sa de pierderi de vieți *individuale* (distrugere nu de *funcțiuni*, ci de *existențe*), din punctul de vedere al considerației cantitative și statistice a ființelor vii: ceea ce, din necesitate, se sprijină pe temporaneitatea autofondatoare, excluzînd temporalitatea. Lagărele de muncă forțată și de exterminare nu au fost altceva, în ultimă analiză, decît reducerea la absurd, în maniera cea mai rece, a unei viziuni a omului ca simplu producător-consumator, preeminență a *funcției* asupra *existenței;* și o anticipare, în ceea ce privește viețile omenești a principiului *scadenței* care trebuie apoi aplicat în construirea de imobile, centre direcționale și șantiere de muncă. Se distrugeau *producătorii,* anticipînd fireasca lor *scadență,* o dată ce ei, prin obsolescența mai mult sau mai puțin planificată sau accelerată, deveniseră simpli *consumatori,* nemaiparticipînd la nici un fel de producție: nici mai mult nici mai puțin decît în felul în care este prevăzută distrugerea clădirilor, o dată ce durata lor dincolo de data fixată se traduce într-o piedică a ciclului producției și a consumului de materii prime (tehnologico-industriale) întrebuințate pentru ele: „. . . *Ending is better than mending . . .*" („. . . *Să arunci este mai bine decît să repari . . .*") — așa cum

sînt învățați, în stare hipnotică, în *State Conditioning Centers* din *Brave New World (Lumea nouă*) a lui Huxley, oamenii produși în laborator, pe care și astăzi îi vor unii făptuitori ai revoluției biologice; și de atunci predestinați, în serie, funcțiilor lor de producători-consumatori.

Orașul industrial, acel Megalopolis a cărui imagine am întrezărit-o înainte; și teritoriul care-l înconjoară din fiece parte, înțesat de ateliere destinate producției de bunuri al căror consumator este Megalopolisul, oficine care alternează cu depozite de mărfuri refuzate de consum: iată, exact, figura în care timpul redus la o temporaneitate pură și simplă se spațializează el însuși. Megalopolis, descreierata cetate industrială și fetișul urban în unitatea sa de cetate-teritoriu, și nu cetate mărginindu-se cu peisajul, prin mijlocirea *tăieturii* zidului sau prin *dizolvarea încrucișată* a grădinilor, parcurilor, caselor; de ce nu? a cimitirelor, cînd acestea nu erau o rușine pe care cetatea trebuie să o țină ascunsă. „. . . . Cînd scena coruptei lumi/ Mai mult întristează simțurile și inima o copleșește, eu intru/ În cimitirul august, și cu privirile/ Trec din boltă în boltă: puțin cîte puțin/ Simt cum în vine îmi pătrunde o dulceață/ În amarul care mă inundă, și își reface/ Forțele dinainte și se înalță pînă la suflet . . .". O experiență ca aceasta, pe care Ippolito Pindemonte o descria în versurile sale (de altfel mediocre) destinate a-i mulțumi lui Foscolo pentru trimiterea *Mormintelor,* la fel cu aceea care inspirase poezia foscoliană (și, mai înainte încă, *Elegy written in a Country Church-Yard* de Gray) cerea fondarea temporaneității pe temporalitate, o răscumpărare a vieții care se naște și moare, în măsură în care temporaneitatea începe și sfîrșește, în temporalitate pentru care acest început și acest sfîrșit nu sînt, cum ar putea să pară, treceri între existență și nimic, ci transpoziții a întregii existențe de la o regiune la alta a ei însăși: metamorfoze calitative

tolerate, fără nimicirea destinului. *Existența temporană* ca apariție în lumea experienței finite, a acelei *existențe temporale*, care-și bazează experiența pe finitatea sa. Exact contrariul a ceea ce arată spațiul tehnologic-industrial, fie el spațiu urban, în care *scadențele* temporaneității au îndepărtat permanența temporalității istorice, fie spațiu extra-urban: în care — „*Ending is better than mending . . . Ending is better . . .*" — ciclul de producție și consum (producția a ceea ce era *nimic*, în vederea *nimicului* care trebuie să devină produs, în scopul de a se produce altele și mereu altele, toate destinate unei mai încete sau mai rapide reduceri la nimic . . .) a ucis orice conservare și durată și recuperare, punînd stăpînire atît pe spațiu cît și pe timp; și și-a supus omul însuși, existența spațio-temporală a omului, cu ajutorul conceptului de *ireversibilitate*, această sancțiune filosofică a *obsolescenței planificate:* în numele căreia nu se produc forme avînd valoare prin ele însele, într-o contemplare care depășește inerența lor față de funcționalitatea practică a ceea ce le sînt forme, ci forme a căror nulitate, a căror lipsă de valoare este proiectată împreună cu valoarea precară a existenței lor oarecare.

Spațiul care este imagine a timpului ca temporaneitate excluzînd temporalitatea, și negînd durata care este proprie temporalității, este un spațiu pe care acum îl cunoaștem: l-am întîlnit în Megalopolis, și în ceea ce am convenit să numim *dublura* acelui Megalopolis. Să spunem: în spațiul tehnologic industrial (urban și extraurban), în măsura în care este, tocmai, imagine a timpului ca non-memorie și non-așteptare: finitate care se bazează pe ea însăși, excluzînd din sine infinitul, deoarece temporaneitatea, de acum putem să o spunem fără a fi nevoie de explicații ulterioare, este finitatea timpului; ca temporalitate, și aceasta ar trebui să fie de la sine limpede, este temporalizarea infinitului. Finitatea, spațiul acelui Megalopolis, care

pronunță acea hotărîre, peremptorie negare a infinitului prin care orașul post-istoric, să spunem orașul tehnologic-industrial, se contrapune peisajului, îl exclude din sine și-i întoarce spatele: așezînd în propriile-i hotare extreme și orice posibilitate de peisaj, teritoriul extraurban: care teritoriu, față-n față cu peisajul, este ceva mai mult decît negare: este contradicția absolută. Teritoriu destinat a găzdui în sine producția industrială și cea a agriculturii industrializate, a unei creșteri tot industrializate a unui șeptel făcut în serie, în care din viață a rămas numai o rămășiță de automatism: și el tinzînd să fie redus la zero, deoarece animalele sînt făcute să se nască în incubator, îngrășate dincolo de limită prin imobilitate forțată în adăposturi imense unde lumina becurilor a luat locul celei solare, cu ritmurile și intermitențele ei; și împinse la o creștere precoce: în vederea unui măcel care reproduce, sau anticipează, la nivel zoologic, soarta la care se vor supune oamenii orașului: moartea colectivă, *în serie*, fără ajutorul vreunui conflict oarecare, ca efect al unor reacții întîmplătoare, în lanț, provocate de experimente științifico-strategice.

Aici, în teritoriul industrializat, nu mai puțin decît în ambientul urban — admițînd că despre o distincție între cele două teritorii sau între cele două ambiente, cel urban și cel extraurban, trebuie, sau se poate numai, vorbi în continuare: într-adevăr, în ariile industrializate, urbanizarea totală, care comportă moartea violentă a peisajului, a și trecut de la stadiul de proiect la cel de realizare adusă la punctul terminus — s-a consumat cu totul (uneori cu aprobarea filosofiilor profanatoare) abolirea oricărei idei a infinitului: retrocesiune a infinității către ilimitarea cantitativă, către *tot mai mult* care-și are în *tot mai puțin* propriul corelativ. Raportul spațio-temporal este de acum un simplu raport de măsurare sau de concentrare; și sentimentul infinitului a devenit suferință pentru indefinit ale cărui manifestări extreme sînt

claustrofobia și agorofobia. Spațiul orașului nu mai este imaginea timpului ca *temporalitate* (calitativă) *istorică,* ci imagine a timpului ca *temporaneitate* (cantitativă) *mecanică;* și spațiul care înconjoară orașul este un teritoriu de urbanizare industrială sau agro-industrializată: în care peisajul moare pentru că în el spațiul este imaginea temporaneității seriale, și nu a timpului-calitate. A timpului-cantitate, să spunem, și nu a temporalității calitative. A acelei temporalități calitative care, în orașele de dinaintea transformării tehnico-industriale a lumii (și în ceea ce supraviețuiește încă din ele) era, cum am văzut, temporalitatea ca *istorie,* aici, însă, în spațiul extra-urban, în măsura în care el nu a fost industrializat, și nici măcar împărțit în loturi pentru o urbanizare mai îndepărtată sau mai apropiată, ea este temporalitatea ca *natură.*

Putem anticipa, ajunși la acest punct, o considerație privind raportul timpului cetății și al peisajului, *temporalitate ca istorie și temporalitate ca natură,* cu timpul vieții individuale: a acelei vieți care ar fi un simplu episod biologic, în ultimă analiză întîmplător, dacă ar rămîne cufundată în fluxul contemporaneității, dacă s-ar identifica întru totul propriei finități empirice, condiționată din toate părțile. În oraș (să spunem: în orașul *temporal,* orașul contemplației; nu în orașul *temporan* al producției: în care ceea ce în celălalt este *durată* a devenit simplă *obsolescență*) în orașul *temporal,* repetăm, accidentalul vieții cîștigă conștiința de sine, ridicîndu-se deasupra propriei finități temporanee, în măsura în care trăiește înlăuntrul imaginii istoriei: înlăuntrul temporalității istoriei devenită formă a spațiului citadin. În experiența estetică a acestei forme anterioară oricărei judecăți estetice explicite cu privire la caracterul orașului, a unuia sau altuia dintre orașe; în ceea ce am descris sumar ca emoție a călătorului care trăiește contemplativ istoria devenită imagine a lui ca formă

sensibilă, meta-spațială, a spațiului-ambient citadin, temporaneitatea ființei se ridică deasupra propriei finități: cuprinzînd în sine temporalitatea a cărei imagine este orașul prezență a trecutului și *viitor* al prezentului. Individul, atunci, în constituirea lui ca singularizare a acestei temporalități universale, tocmai ca singularitate ce trăiește estetic timpul „comun al orașului, care trăiește în experiența estetică a orașului, în măsura în care acesta este forma ambientală a vieții sale înseși, își eliberează propria-i finitate temporanee și întîmplătoare, se acoperă cu temporalitatea infinită; și tocmai de aceea își cîștigă conștiința propriei absolutizări ca existență nu *în* timp, ci *a* timpului: *existență* a temporalității, și nu simplă, efemeră întîmplare *în* timpul fugitiv al temporaneității.

Numai poeții sînt în stare să restituie tuturor oamenilor sensul profund al acestei experiențe a orașului temporal: în care și temporaneitatea vieții noastre individuale se înalță către temporalitatea infinită, temporalizare a infinitului într-o densă unitate de prezent, trecut și viitor. Și de puține ori obiectivarea în poezie a unei experiențe estetice a orașului ca imagine spațială a temporalității istorice, spațiu care în existența sa de imagine a timpului ca istorie, de memorie devenită simultaneitate, după propunerea, pe care am și acceptat-o acum, a lui Bergson, se ridică spre o esență metaspațială; de puține ori, spun, această capitulare totală a unei experiențe citadine a timpului ca timp intern al unei poezii a atins culmea la care Hölderlin, între 1798 și 1800, a ajuns în oda *Heidelberg.* Aici vederea orașului, de pe puntea aruncată peste rîul ce aleargă la picioarele lui, îl fascinează: vrajă care în fuga rîului îl face să vadă o furie a inimii în extaz, o revoltă în spațiu ce vrea să îmbrățișeze totul, ce devine o victorie repurtată împotriva timpului, o victorie ce provine, din inima care în timp se revoltă ca să-l poată trăi tot dintr-odată, triumfînd și asupra destinelor; a-

supra istoriei care ca tragedie și destin este prezentă, deasupra punții, în castel: ale cărui ziduri înnegrite și ciuntite sînt și acum, așa cum erau în timpul în care Hölderlin scria poezii, imagine spațială, simultană pentru noi și estetic experimentabilă, a unei întîmplări îndepărtate acum, despre care cine trece acea punte ar putea să afle cîte ceva; sau dacă a trecut-o, ar putea să nu păstreze despre ea o amintire clară: războiul Palatinatului, cu incendiile prilejuite de soldații Regelui Soare. Dar oda lui Hölderlin despre Heidelberg este un test decisiv pentru noi, deoarece ne arată temporalitatea istorică a orașului învăluită într-o altă temporalitate diferită și condiționînd peisajul: temporalitate, aceasta, nu a istoriei, ci a naturii; ba chiar dimpotrivă: temporalitate *ca* natură; care în peisaj își găsește propria imagine, acea imagine prin care spațiul peisajului se ridică singur pe sine la metaspațialitatea a cărei mărturie, mai sigură decît orice judecată, o depune poezia. Și cum tema pe care acum o avem de înfruntat este tocmai aceasta a raportului între temporalitate ca natură și temporalitate ca istorie (a cărei imagine este spațiul citadin care în constituirea sa în imagine a temporalității ca istorie se înalță deasupra propriei existențe ca spațiu, își cîștigă propria metaspațialitate specifică), pentru tratarea acestui subiect nu putem găsi o introducere mai bine venită care să ne ducă în chiar miezul lucrurilor, să ne facă să trăim situația pe care trebuie s-o ilustrăm cu peremptoria și fulgerătoarea siguranță cu care unitatea timpului-istorie și a timpului-natură, ca unitate între oraș și peisaj (oraș în peisaj și peisaj în oraș laolaltă) așa cum este trăită de cel care citește *Heidelberg*-ul lui Hölderlin.

2. Timpul istoriei și timpul naturii — Despre oda pe care Hölderlin a închinat-o Heidelbergului nu ne vom hazarda aici să încercăm o exegeză critico-literară care dealtminteri nu și-ar

găsi locul în prezentul studiu: ceea ce ne privește aici este experiența trăită a orașului ca imagine spațială a unei temporalități istorice, căreia aici, ca și aiurea, Hölderlin îi intuiește solidaritatea, tocmai, cu peisajul ca imagine spațială a temporalității naturale. Solidaritate, poetic trăită și declarată ca unitate compactă a două moduri, pentru individ, de a se ridica, în experiența estetică a orașului-în-peisaj și a peisajului-în-oraș, peste propria temporaneitate întîmplătoare: la temporalitatea pentru care spațiul citadin și spațiul peisagistic sînt două imagini diferite (ce, ca atare, notifică estetic două aspecte diferite a temporalității infinite) despre care o lectură oportun intenționată a *Heidelberg*-ului, sau cel puțin a catrenelor sale mai instructive pentru scopurile cercetării noastre, ne va ajuta să aducem lumină în relația lor reciprocă. Și înainte de a citi acele catrene, va trebui poate să cunoaștem locul experienței pe care le interpretează ele poetic și le aprofundează, așa cum Hölderlin însuși l-a descris, în ziua primei sale vizite, 3 iunie 1788, într-o scrisoare către mama sa: „. . . către miezul zilei am sosit la Heidelberg. Orașul mi-a plăcut extraordinar de mult. Poziția lui, e tot ce se poate închipui mai frumos. Pe cele două laturi și în spatele orașului se înalță munții împăduriți, și deasupra lor se ivește vechiul castel demn de venerație . . . [. . .] . . . Chiar și puntea cea nouă se numără printre lucrurile care merită să fie văzute . . .“[2].

Este o descriere pe cît de sumară pe atît de exhaustivă, scrisă chiar în ziua cînd, după toate probabilitățile, în mintea poetului începuse să fulgere ideea ce se va realiza cîțiva ani mai tîrziu în poezie; și poate fi de un real folos pentru înțelegerea odei (unde, dealtfel, nu putem găsi nimic din această impresie de călătorie[3]), din punctul de vedere care ne privește: din punctul de vedere, adică, al unei interpretări a orașului și a peisajului ca imagini complementare a două moduri de temporalitate infinită;

imagini care se ridică deasupra propriei finități efemere, în regiunea intimă a infinitei temporalități, care se întrepătrund în actul de a o trăi într-o intensă și totală contemplare estetică. Și în acest sens putem accepta definiția *Heildeberg*-ului ca *poezie de mulțumire:* „o tîrzie, nobilă ofertă votivă matură, plină de toate tezaurele de durere și înțelepciune care între timp au îmbogățit poetul; mulțumire pentru experiența viziunii estivale a acestui oraș și a peisajului său, pe care a primit-o ca pe un dar necesar, *aproape trimis de zei:* expresie de mulțumire pentru că vagabondului, într-o cumpănă mare a sufletului, imaginea orașului îi deschisese o posibilitate de „a rămîne în viață" . . .[4].

Comentariul lui Beck, căruia îi datorăm această definiție a *Heidelberg*-ului ca, putem s-o spunem, un fel de *ex voto* poetic, o expresie de mulțumire adusă orașului pentru darul de viață primit de la el[5], poate fi cu adevărat prețios, pentru noi, în măsura în care, încă de la catrenul al doilea, subliniază faptul că Holderlin, punînd în vers orașul Heidelberg, așa cum îi apare dinspre puntea construită, la vremea lui, de curînd, nu se preocupă de o *descriere* sau de o *figurare a spațiului*[6], ci, în viziunea spațială a orașului în intimitatea sa cu peisajul, înțelege să adune imaginea timpului ca infinitate, temporalitate pură: care fundamentează, justifică și în sine eliberează, vom spune noi, timpul finit al temporaneității. Iată, atunci, puntea, așa cum apare în catrenul al doilea al lui Hölderlin: „*Ca pasărea pădurii zboară către vîrfuri, / Se aruncă peste rîul care pe lîngă tine aleargă strălucind, / Sprintenă și puternică punte / Răsunînd de care și de oameni*" — „*Wie der Vögel des Walds über die Gipfel fliegt, / Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt, / Leicht und kräftig die Brücke, / Die von Wagen und Menschen / tönt / . . .*"[7]. Puntea, scrie Beck, „simbol pur al peisajului, este numită aici și înălțată deasupra tuturor lucrurilor, nu pentru semnificația picturală în

tabloul orașului, ci pentru semnificația de soartă pe care o are pentru poet"[8] care, pe acea punte, „în prezența peisajului a găsit un ceas de pace, de viziune pură"[9]; puntea, *simbol, în general,* al morții, este aici, pentru poet, locul trecerii către orașul-mamă — prin liberă alegere: către orașul înseninărilor în viziunea căruia el și-a găsit „certitudinea profundă a existenței și siguranța trăirii".[10] Să spunem cu vorbele noastre: sensul temporalității infinite, în care trecut, prezent și viitor sînt calități coextensive și implicate una alteia, ca bază ce însenînează, liniștește, neliniștește, chinuita temporaneitate a vieții. Puntea trece *peste timp,* vom putea spune: peste acel timp a cărui imagine spațială este curgerea rîului — „*Și tînărul rîu alerga, hilar și întunecat, în cîmpie / Ca inima care apăsată de prea marea-i frumusețe, / Se aruncă în undele timpului / Ca să le treacă iubind*/": „*Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebne Zog, / Traurigfroh, wie das Herz, wenn es, sich selbst zu schön, / Liebend unterzugehen, / In die Fluten der Zeit sich wirft*". Rîul ca succesiune, curgere vremelnică a finității către infinit. „*Dahineilen ins Unendliche*", vom spune chiar cu vorbele lui Beck: succesiune a ceea ce noi numim *temporaneitate,* însăși trăirea noastră care este mereu „*traurigfroh*", melancolică și veselă, „hilară și întunecată", totodată, prin melancolia constantei despărțiri de tot ceea ce ne este drag; și prin bucuria care din această îndepărtare („*Siechaufgeben*" este cuvîntul lui Beck) face și, s-o spunem tot cu ajutorul lui Beck, *un dar,* „*Sichhingeben*": eliberare de *înțepenire;* și inima o învață ca destin și semnificație supremă a oricărei forme care, să-l citățm tot pe Beck, trezește în inimă o bucurie adîncă, un fior plin de fericire.[11]

Va trebui să încercăm mai departe a interpreta, în aspectul său general, esența rîului ca imagine a timpului, uniune a temporaneității fugitive și a persistentei temporalități. Aici, persistența timpului este neîntreruptă curgere,

durată a lunecării, infinită tindere către infinit: o fugă pe care orașul strălucitor față în față cu rîul „încearcă să o stăvilească în frumusețe și în hotare".[12] În al cincilea catren al odei lui Hölderlin, orașul, imagine a permanenței, reține în el lunecarea rîului care duce cu el însuși chipul orașului; permanență a lunecării și totodată neîntreruptă curgere printre malurile citadine, sub puntea orașului: „*Izvoare aveai, aveai pentru fugar / Umbre răcoroase în dar care-i urmau malurile / Cu privirea, și-i tremura / În unde imaginea iubită*" — „*Quellen hattest du ihm, hattest dem Flüchtigen / Kühle schatten Geschenkt, und die Gestade sahn, / All ihm nach, und es bebte / Aus den Wellen ihr lieblich Bild*". Și să citim acum comentariul lui Adolf Beck[13]: „În imaginea rîului care, hilar și întunecat, scapă de ispita existenței singuratice și sigure, ce fuge de fascinația trăirii în frumusețe și certitudine, și care în desprinderea de el însuși își caută propriul destin, propria-i întemeiere profundă în infinit, se face vizibilă o atitudine fundamentală față de viață".[14] În fața ei, însă, stă simbolul unei alte atitudini fundamentale, stînca: „*Dar perpendicular peste vale atîrna groaznica / Stîncă, încercată de soartă, în adîncuri / Străbătută de uragane . . .*" — „*Aber schwer in das Tal hing die gigantische, / Schicksalskundige Burg, nieder bis auf den Grund / Von den Wettern zerrissen . . .*" Și atitudinea fundamentală, în care stînca se constituie ca simbol, este permanența deasupra oricărei scurgeri a timpului; ba chiar, *împotriva* scurgerii timpului: în stînca supraviețuind incendiilor și uraganelor și care nu se supune soartei ce o *încearcă* stă temporalitatea istorică în propria-i imagine regăsită. „Însemnată de furtunile naturii și istoriei, *decrepită figură de gigant,* plină de obscura știință a destinului și trecutului, astfel se impunea stînca montană, acest fel de Memento, perpendicular deasupra văii în care rîul, asemănător unui flăcăiaș, se lasă în mîinile destinului . . . [. . .] . . .

Și în timp ce flăcăiașul, rîul, în pătimașa dorință de a trece iubind, se aruncă în undele timpului și conștient părăsește în curgerea vîrstei propria-i imagine frumoasă și singuratică, stînca, *decrepită figură de gigant,* după întîlnirea cu soarta, înălțată dincolo de timp, a devenit imagine atemporală a destinului . . .".[15]

Stînca înălțată peste vale, și peste orașul însuși: această stîncă, încercată de soartă și de uragane care nu sînt pur și simplu uragane meteorologice, ci uraganele istoriei.[16] Stînca, culme nu numai topografică a orașului: a acestei imagini a istoriei, prezență supratemporală a tuturor vicisitudinilor istorice, care în oda lui Hölderlin închinată Heidelbergului apare în interiorul unei alte prezențe supratemporale a temporalității, cea a naturii care slujește drept fundal orașului și din fiece parte îl învăluie pînă a se întrepătrunde cu el. Pînă acolo unde, în magica fascinație de care e cuprins poetul pe punte, ca de un mesaj celest, cititorul se apropie de sensul a ceea ce altădată definisem emoția trecătorului, simțirea propriei vieți în timp și totodată dincolo de acesta: în timpul citadin al istoriei care, la rîndul său este aici inclus într-un alt timp, timpul extracitadin și metaistoric a cărui imagine este natura: care condiționează istoria, depășind-o; tot așa cum natura, primind orașul în propriul peisaj, îi condiționează și îi întemeiază, dincolo de istorie, istoricitatea în care el depășește timpul mizer și fugar al întîmplătorului. Cu adevărat, cîteva catrene din *Heidelberg* sînt hotărîtoare pentru scopul cercetării noastre, în măsura în care luminează, cum mai bine nici nu s-ar putea, existența orașului *în* peisaj, și timpul orașului (temporalitatea ca istorie) *în* timpul peisajului: în temporalitatea naturii care este *înainte* de istorie și *dincolo* de istorie; analogă și simetrică temporalității individuale, temporalitatea existenței: care, am văzut la timpul cuvenit, este *după* istorie dar și *dincolo* de istorie, într-o ulterioritate privind istoria care acum începe să

se limpezească pentru noi în justificarea sa teoretică asemenea ulteriorității acelei naturi care este existența, în măsura în care nu e numai istoricitate; și fiece reducere a existenței la istoricitate suprimă, omorînd individualitatea ca atare, protagonista istoriei și a destinului însuși: purtătoare, în sine, a unei temporalități de natură care domină temporalitatea istoriei și o întemeiază; și despre care cîteva fulgurări estetice ne fac să ne dobîndim conștiința: „*Ca trimis de zei, o dată mă cuprinde o vrajă / Deasupra acelei punți, în vreme ce-o străbăteam / Și de-acolo de jos, din adîncurile munților / Răutăcioasă îmi apărea depărtarea . . .*“ — „*Wie von Götten gesandt, fesselt ein Zauber einst / Auf der Brücke mich an, da ich vorüber ging / Und herein in die Berge / Mir die reizende Ferme schien . . .*“.

Fulguрația lui Hölderlin pe puntea din Heidelberg este fascinația fiecăruia dintre noi, cînd emoția estetică a unui oraș se întemeiază și se identifică cu cea a unui peisaj care include în el orașul, îl face să se nască din sine și, dacă se poate spune, îl transfigurează în el însuși: „*. . . Tot răspîndea eternul soare /// Lumina tinereții peste decrepita / Figură a gigantului, și cea mai vie iederă / înverzea totul în jur; păduri plăcute foșneau în jos pe stîncă, /// Și arbuști în floare pînă în valea senină / Unde sprijinite de coastă sau plecate pe mal / Străduțele tale ferice / Într-o miasmă de grădini dorm*“ — („*. . . Doch die ewige Sonne goss /// Ihr verjungendes Licht über das älternde / Riesenbild, und umher grünte lebendiger / Efeu; freundliche Wälder / Rauschten über die Bury herab ///Sträuche blühten herab, bis wo im heitern Tal, / An den Hügel gelehnt, oder dem Ufer holds, / Deine fröhliche Gassen / Unter düftenden Gärten ruhn*“). *Durata* orașului, culminînd în stîncă, *das älternde Riesenbild*, „decrepita figură a gigantului“, se consolidează, se luminează, se liniștește, aici, înlăuntrul unei durate foarte sigure. Cu o permanență, putem

anticipa, care include întoarcerea, în timp ce permanența a cărui imagine spațială este orașul este o permanență numai memoriei; fără întoarcere, pentru că istoria conservă dar nu repetă: conservă numai reevaluînd prezența reală în prezența memoriei; în schimb natura repetă și înnoiește, și prin constituirea sa ca imagine a timpului are această proprietate, că în ea memoria este așteptare, așteptarea este memorie: pentru că ceea ce în temporalitatea naturii este viitor, *trebuie să vină*, este ceea ce ne amintim ca un trecut, fiind ceea ce a fost, și a cărei memorie o serbăm, tocmai acea amintire a ceea ce așteptăm să se întîmple. *Parfumul* inspirat *din grădinile înmiresmate*, „*düftenden Gärten*“, în mijlocul cărora, în ultima strofă a poeziei lui Hölderlin, dorm *străduțele ferice*, acele „*fröhliche Gassen*“, din Heidelberg, acest parfum este, în amintire, parfumul unui anotimp îndepărtat; dar este și parfumul pe care-l așteptăm în primăvara ce va urma, cel pe care un ram de mimoză cules în grădinile însorite îl aduce în decembrie într-o încăpere de casă citadină. Și locul violet al bugainvilelor, cînd ele rezistă încă, va fi, în viitoarea vară întîrziată, chiar cel cu care, împreună cu o mireazmă de petunie, puternică pînă la a te ameți, este îmbibată memoria anumitor grădini, la Palermo, pe malul mării: memoria ca o așteptare, așteptarea ca memorie. Este timpul naturii: în care Hölderlin, cîntînd Heidelbergul, ne arată, cufundat și ca învăluit, timpul istoriei, închipuind orașul *înlăuntrul* peisajului; cufundat în peisaj, în peisaj iluminat și parcă eliberat de vicisitudinile istorice ale cărei prezențe ni le arată: și pătruns de peisaj, cu grădinile care, așa cum vom vedea la timpul potrivit, sînt o adevărată și proprie mimesis și continuare a peisajului: artă care restituie temporalitatea ce revine mereu a naturii temporalității fără întoarcere a istoriei; și de aceea vorbim de peisaj *înlăuntrul* orașului.

Putem reciti oricare alt fragment din comentariul lui Beck la *Heidelberg*-ul lui Hölderlin: pentru că acesta, în afară de faptul că ne ușurează înțelegerea strofelor pe care puțin înainte le-am subliniat, în toată pregnanța lor, în scopurile cerute de studiul nostru, ne va îngădui să trecem, cu o cunoaștere mai profundă și mai lucidă la ceea ce putem numi adevăratul și propriul temei teoretic al peisajului estetic: analiza temporalității naturii, în măsura în care este diferită de temporalitate istoriei; și este radical, inconciliabil opusă *temporaneității absolute* a acelei tehnologii și a acelei industrii care, în studiul nostru, chiar dacă nu totdeauna numite, sînt totdeauna prezente. Să ne întoarcem așadar pentru o clipă, și pentru ultima oară, la eseul lui Beck: „obscurul Memento, *decrepita imagine a gigantului,* stînca sau zidurile ciuntite de furtunile destinului cunoaște de acum o dulce apoteoză pacificatoare în sînul naturii: *eternul soare* le acoperă cu o lumină de reînviată tinerețe (cu cîtă eficace armonie acționează aici triunghiul adjectivelor calificative: *„decrepit", „älternd", „reîntinerit", „verjüngend"; etern, „ewig"),* și învăluie pămîntul într-un văl străveziu de iederă, plantă care cu verdele său peren, stă mărturie pentru veșnica mișcare și veșnica forță a vieții . . . [. . .] . . . Această delicată corespondență de dragoste, această intimă existență a lucrurilor și liniștita lor ființare laolaltă, aceasta, întocmai, este autentica existență a naturii . . ."[17]. Și tocmai de aici trebuie să reluăm noi firul cercetării noastre, de la această *existență* a naturii care este tot una cu temporalitatea ei: cu modul în care natura se constituie în imagine a existenței ca timp, iar cele trei calități ale sale, prezent, trecut, viitor, nu se exclud pe rînd, ci sînt coextensive astfel că temporalitatea istorică, a cărei imagine spațială este orașul, le manifestă numai parțial, așa cum nu de mult am semnalat și vom preciza acum o

dată pentru totdeauna; în timp ce timpul tehnologiei îi este negație absolută: în care viitorul este plan de producție implicînd o planificare chiar și a *obsolescenței,* adică a distrugerii (în ultimă analiză: proiectarea non-existenței, avînd ca final concluziv nimicirea a aceea ce s-a proiectat), iar trecutul este distrugere de reziduuri, despre care nu trebuie să păstrăm altă amintire, în afara aceleia care poate fi cerută în scopurile unei planificări ulterioare.

Vom spune prin urmare, ajunși aici, că orașele sînt incluse spațial în peisaj, alt spațiu metaspațial căruia, încă de la începutul cercetării noastre, i-am verificat varietatea de raporturi în care se găsește cu spațiul orașului, care *are nevoie* de peisaj: ca peisaj-în-oraș sau ca prezență, în peisaj, a acestui oraș. Peisajul, se cade să spunem, include spațial orașul în măsura în care spațiul său este imaginea unei temporalități întemeind cealaltă temporalitate a cărei imagine este spațiul citadin: o temporalitate *anterioară* și *ulterioară,* cum am văzut, în ce privește temporalitatea orașului. Spațiul peisajului (și cînd spunem spațiu, înțelegem totdeauna să ne referim la ceea ce am spus că este spațiul, mai mult decît spațiul numai, spațiul *metaspațial,* fie el urban sau extraurban, și nu spațiul redus al geometriei sau spațiul volumetric al fizicii), spațiul peisajului, spuneam, cuprinde în sine orașul: care se mărginește cu el de fiece parte, s-a născut în peisaj — ne referim la orașul *preindustrial,* nu ar fi nevoie s-o repetăm — și existența lui, *alta* în ce privește peisajul care-l înconjoară, definește geneza lui ca *adaos* la peisaj; o prezență ulterioară care survine pentru a îmbogăți peisajul și nu ca o intruziune negativă, ceva care se amestecă în mod forțat, pentru a nimici peisajul. Adaos, nu negație: prezență *în* peisaj, și nu prezență care se substituie peisajului: prezența *în* peisaj, care este totodată și prezență *a* peisajului, și nu absență a peisajului, desfigurarea lui, de-

gradarea, eliminarea lui. Orașul nu se substituie peisajului, ci se naște în peisaj și din peisaj; toate drumurile lui duc la peisaj, și este, el însuși, o componentă a peisajului. Orașul, prezența *în* peisaj, este și, am spus-o și o repetăm, prezență *a* peisajului: întocmai ca în *Heidelberg*-ul lui Hölderlin; sau, numai cîțiva ani mai tîrziu (1806) în *Florența* lui Foscolo, familiară nouă încă din adolescență: „*...Ferice cu aerul tău înveșmînți Luna / cu lumină preastrăvezie colinele tale...*". Și nu este întîmplător că acești doi poeți aproape contemporani (și paraleli, s-ar putea spune, în atît de feluritele lor maniere de a simți și a versifica), au venit în întîmpinarea noastră, în momentul cînd am ajuns cu investigarea noastră aici: orașele pe care ei le cîntau în versuri erau încă orașe unite cu peisajul, înveseleau peisajul și nu se gîndeau încă să jignească peisajul sau să-l bruscheze, să se substituie peisajului. Și modul de a fi al orașului în peisaj este, ne-am dat de acum seama, cel al unei prezențe a istoriei în natură: istoria ca temporalitate a cărei imagine spațială este orașul, în natura ca temporalitate a cărei imagine spațială este peisajul.

Istoria care începe în natură, așa cum orașul se naște în peisaj; și în natură își are epilogul: epilog și al orașului istoric, acea întoarcere de *istorie* și *oraș* la *natură* și *peisaj*, de care și-a dat seama, poetic, gustul secolului al XVIII-lea, și apoi cel romantic; care în ruinuri vedea imaginea unui oraș parcă fărîmițat în peisaj, redevenit cu totul numai peisaj: imagine a unei istorii care s-a restituit pe sine însăși naturii. Și Byron a fost între poeții care, în maniera cea mai apropriată, a atras atenția, la Roma, aspra acestei întoarceri a istoriei la matricea sa naturală, a orașului în matricea sa peisagistică: a temporalității istorice, am putea spune, la temporalitatea naturii. Nu numai în versurile în care Harold ascultă vîntul și păsările nopții pe Palatinul

redat naturii („*Cypress and ivy, weed and wallflower grown / Matted and massed together, hillocks heaped / On what were chambers — arch crushed, column strown / In fragments...*": „*Chiparoși și iederă, pirgroși și micșunele crescute împletit și învălmășite / grămezi adunate pe ceea ce odinioară au fost odăi / arce rupte, coloane răspîndite în fărîme...*"), dar și în strofele următoare: unde sensul naturii ca cimitir al istoriei se reconvertește în cel al unei naturi ca zori și copilărie a istoriei; la a cărei bucurie întîietatea o avea istoria și ne restituie, odată consumată, cursul propriei *temporaneități:* de care, acum știm asta, *temporalitatea* istorică este mai intrinsec legată decît ar fi temporalitatea naturii: „*... bubbling from the base / Of the cleft statue, with a gentle leap / The rill rins o'er — and round, fern, flowers, and ivy, creep /// Fantastically tangled; the green hills / are clothed with early blossoms — through the grass / The quick — eyed lizard rustles — and the bills / Of summer-birds sing welcome as ye we pass: / Flowers fresh in hue?, and many in their class, / Implore the pausing step, and with their dyes / Dance in the soft breeze in a fairy mass; / the sweetness of the Violet's deep blue eyes, / Kissed by the breath of heaven, seemes coloured by its skies. /// Here didst thou dwell, in this enchanted cover, Egeria...*"[18]; „*... Revărsîndu-se din baza statuii fărîmate / cu o dulce țîșnitură, / pîrîiașul se prăvale, în timp ce în jur fereguțe și flori și iederă șerpuiesc /// fantastic împletite; verzile coline / sînt înveșmîntate / cu flori primăvăratice / șopîrla cu privirea vie foșnește între ierburi / și trilurile păsărelelor văratece te salută cînd treci; / flori în culori proaspete și fel de fel, te imploră să-ți oprești pasul, și în culorile lor dansează în ușoara briză ca înnebunite de zîne; / dulceața ochilor albastru închis / ai violetei sărutată de suflarea ce-*

rească; pare colorată de ceruri. /// Aici îți ai lăcașul, în acest vrăjit adăpost, o Egerie . . ."[18].

Istoria care se naște în natură și se întoarce în natură; orașul care se naște în peisaj și se reconvertește în peisaj: în acel peisaj care îl generează și-l primește în sinea lui; care este *înainte* de oraș și *după* oraș, așa cum natura este *înainte* de istorie și *după* istorie; mortalitate a orașului și a istoriei, imortalitate a naturii. Să-l ascultăm pe Shelley, acum: „*Rome has fallen, ye see it lying / Heaped in undistinguished ruin; / Nature is alone undying*"[19] — „*Roma a căzut, o vedeți zăcînd / într-un nedeslușit vălmășag de ruinuri; / natura singură e nemuritoare*". Natura e nemuritoare, *înainte* de oraș, *după* oraș; *înainte* de istorie și *după* istorie. Și această existență a ei înainte și după, o manifestă în imagine, în configurarea ei ca *spațiu-mai-mult-ca-spațiu:* spațiul metaspațial, care strînge orașul în propria-i îmbrățișare, imaginea spațială a veșnic reîntoarsei temporalități a naturii, care include în sine imaginea spațială (o spațialitate a istoriei în care, cum am avut de mai multe ori ocazia să notăm, inerența reciprocă a prezentului, a trecutului, a viitorului nu cunoaște repetiție și întoarcere, ci numai noutate și memorie.

Noutate destinată a se conserva ca memorie, adică memorie ca persistență a ceea ce a fost nou, într-o noutate a cărei identitate în ce o privește pe sine este totală, tocmai pentru că nu se repetă: și nerepetîndu-se nu adaugă nimic ei însăși, rămîne *noutatea care a fost,* fără viitor. *Fără viitor,* vrea să însemne fără acea posibilitate, adică fără acea siguranță de a se întoarce ca noutate a ei însăși, ce stă în amintirea oricărei noutăți a naturii: noutatea naturii fiind în fapt o noutate a ceea ce a fost și se întoarce, noutate a ceea ce este vechi în memorie. Noutate care se întoarce, și e nouă în măsura în care se întoarce, noutatea naturii. Noutate care este de fiecare dată aceeași

și totodată alta: aceeași în veșnic întoarcerea identității sale; alta, în diversitatea existenței sale identice. Astfel, aici aproape, ramurile unui cireș, printre puținii din Roma care nu și-au cedat locul pentru a face spațiu betonului. În frunzele care nu peste multă vreme vor apare, cum vor trece florile, va fi noutatea întoarsă a acelor pe care în toamnă le-am văzut îngălbenindu-se și ruginindu-se apoi. Aceeași noutate din toți anii, și totodată o diferită repetare a acelor frunze care sînt identice cu ele însele în noutatea lor din toți anii, și totodată diferite în identitatea memoriei prin care se întorc. Este paradoxul temporalității naturale, în care timpul se răstoarnă asupra lui însuși sau este de-a dreptul constant, vechi și nou în sinea lui: paradox al unei temporalități în care trecutul amintirii este totodată viitorul așteptării, și viitorul este întoarcere, așa cum trecutul este noutate. Și de aceea, în natură efemerul temporaneității este cu totul îndepărtat: la fel de adevărat este că melancolia, neliniștea autumnală este, în imaginea ei, o melancolie preadulce, care hrănește în sine siguranța frunzelor ce se vor întoarce, garanția că aceste frunze vor fi din nou pe ramuri, chiar cele pe care astăzi le învîrtejește vîntul, și prinse sub ghiața drumului scrîșnesc sub pașii noștri. Liniștită și dulce melancolie a toamnei; și neliniște care umple de sine primăvara — „*April is the cruelst month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain / Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow . . .*"[20]: „*Aprilie este cea mai crudă dintre luni: naște / liliacul din pămîntul mort, amestecă / Amintire și dorință, trezește / Rădăcinile ațipite cu ploaia primăvăratică. / Iarna ne ține cald, acoperind / Pămîntul de zăpada uitării . . .*".

Efemerul se întoarce, ceea ce se întoarce este efemer: temporalitatea naturii se arată

în temporaneitate nu ca o contradicție, ci ca justificare a temporaneității, a însăși trecerii timpului, în măsura în care este mișcare ce se întoarce veșnic în sine însuși; cu adevărat, după definiția platoniciană, *o imagine mobilă a eternității*. Și dacă această configurare a sa în *imagine mobilă a eternității* așază timpul naturii la antipozii absoluți ai celui rectiliniu al tehnicii (și ca urmare al industriei), trebuie totuși să ne dăm seama de diversitatea sa în ce privește timpul istoriei: în care întemeierea temporală a temporaneității este alta decît în natură, în acest altceva diferit (nu contradictoriu însă, ci complementar) motivîndu-se diferența prin care nu cred să se poată vorbi mai propriu de peisaj urban, ci, dimpotrivă, așa cum am încercat încă de la început să precizăm, de *oraș* și *peisaj* ca de două *forme* ale spațiului; două diferite reprezentări spațiale ale timpului, putem spune acum: fiecare dintre ele este, în propria-i manieră, mai mult decît simplu spațiu; pentru a folosi noțiunea cu care am introdus aceste meditații ale noastre; două diferite, și între ele complementare, *metaspațialități* estetice.

Este cu putință, aici, să lămurim în esența sa reprezentarea spațială a timpului — cea care constituie orașul ca spațializare a temporalității istorice, peisajul ca spațializare a temporalității naturale. Vom spune prin urmare că reprezentarea spațială a timpului este manifestarea însăși a temporalității de durată în temporaneitatea efemeră și că dobîndește, de-a dreptul, aspectul temporaneității. Spațiul, în finitatea lui, este ca urechea acului prin care trece mereu firul infinitei temporalități: unitate a prezentului, trecutului și viitorului, coextensiunea lor; și în trecerea ei prin spațiu, care în măsura în care e finit este *un* spațiu, temporalitatea se finitizează pe sine însăși, conferă locului, care este spațiu în trecerea lui, o formă care se schimbă mereu cu trecerea zilelor. O formă temporanee, să

spunem totuși: în care temporalitatea se manifestă ea însăși, și în manifestarea ei este totodată pasageră fiind temporanee, permanentă doar în măsura în care este temporală. Să mai precizăm încă, limpezind tot ce poate fi obscur în această ultimă propoziție: trecerea temporalității prin urechea de ac a spațiului face *succesivă* simultaneitatea originară a celor trei forme ale ei, fiecare din ele se depărtează, ca să spunem așa, de celelalte, dar ținîndu-le în sine ca pe propriu-i conținut. Astfel unitatea compactă prin care întregul trecut este prezent în întreg viitorul, întregul prezent este trecut în întreg viitorul, întregul viitor este prezent în întreg trecutul, se disociază într-*un* trecut finit, *un* viitor finit, *un* prezent finit. Un prezent finit, care amintește propriul trecut și așteaptă propriul viitor: și este prezentul unui spațiu de la care primește finitatea existenței sale, *un prezent* și nu *prezentul* a cărui manifestare este; un viitor finit, a cărui prezență este numai cea a așteptării lui în prezentul care nu este încă viitor, ci este trecutul viitorului: față de care se pregătește să-i cedeze chiar locul în spațiul acestei finități ale sale, pentru a se adăugi acelui trecut care se și găsește în el ca amintire. Și dacă aici temporalitatea apare ca temporaneitate trebuie să luăm act că această finitizare în spațiu și devenire temporanee este necesară temporalității pure nu mai puțin decît este necesar pentru noi să ne gîndim la temporalitate în puritatea ei, pentru a justifica temporaneitatea finită cum sîntem noi înșine, prezențe trecătoare într-o lume de prezențe trecătoare; și să ne ridicăm deasupra existenței noastre trecătoare: dobîndind conștiința valorii fiecărei prezențe, în măsura în care manifestă temporan temporalitatea absolută și nu se pierde odată cu estomparea efemerei sale temporaneități.

Necesitate, atunci, de a gîndi temporaneitatea fundamentată pe temporalitate, dacă vrem să

fugim de deznădejdea care ne cuprinde atunci cînd reducem timpul la simpla, estompanta temporaneitate, fără viitor și fără trecut, prizoniera propriei efemere finități: deznădejde a lumii noastre tehnico-industriale. Deznădejde a unui prezent fără memorie și fără expectativă; și preferăm să o numim *nevroză* pentru a ne iluziona că este vorba de o boală, ca atare vindecabilă, și nu de o condiție la care existența este condamnată să se supună, într-o lume care a hotărît să distrugă natura și să aboleasscă istoria: condiția din *Brave New World*. Să gîndești efemerul temporaneității *în* persistența temporalității înseamnă, la urma urmelor, să-l judeci după categoriile care-i conferă o valoare deasupra existenței sale efemere; și sînt înseși categoriile temporalității supratemporanee, esteticitate a prezentului, adevăr al trecutului, finalitate a viitorului. Pentru că numai judecata salvează efemerul din precaritatea sa, eliberîndu-ne pe noi înșine care judecăm (și prin urmare ne ridicăm deasupra ființei noastre temporanee, deasupra condiției noastre precare) chiar din acel efemer pe care-l avem în comun cu ceea ce judecăm. Dar a judeca vrea să însemne răsturnarea finitizării temporalității, restituirea temporaneității finite acelei temporalități infinite care s-a manifestat în ea, și care are nevoie de a se manifesta ca temporaneitate pentru a ieși din abstracțiunile posibilului, pentru a se realiza ea însăși. Să-l citim din nou pe Eliot; „*Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable. / What might have been is an abstraction / Remaining perpetual possibility / Only in a world of speculation. / What might have been and what has been / Point to one end which is always present . . .*“[21] — „*Timpul prezent și timpul trecut / Amîndouă sînt poate prezente în timpul viitor, / Și timpul viitor este conținut în trecut. / Dacă întreg timpul este*

prezent veșnic / Întreg timpul nu poate fi răscumpărat / Ceea ce putea fi este o abstracțiune / Care rămîne o perpetuă posibilitate / Numai într-o lume speculativă. / Ceea ce putea fi și care a fost / Tind către un sfîrșit unic care este totdeauna prezent. . .“. Manifestarea temporalității în spațiu (ca temporaneitate pe care judecata, reflectînd asupra experienței, o raportează la temporalitate), este chiar jumătatea acestui drum al purei posibilități: realizarea posibilului, care este, din partea temporalității, și o constituire de spațiu în reprezentarea de sine. Și despre această manifestare a temporalității știm că este diferită după cum este socotită ca *istorie*, în oraș, sau ca *natură*, în peisaj: tocmai prin diferita greutate, putem de acum s-o recunoaștem, după ce a stabilit temporaneitatea finită ca necesară finitizare a temporalității infinite, pe care o are momentul finitizării, în oraș, și, respectiv, în peisaj..

Ca imagine spațială a timpului, orașul reprezintă într-adevăr temporalitatea ca o suprapunere și stratificare de temporaneități succesive; și fiecare din acestea se caracterizează prin raportul său cu celelalte: cele care au precedat-o, trecutul său (față de care ea este un viitor), și cele care au venit după, viitorul său, față de care ea este un trecut. Fiece moment al temporaneității succesive este așadar un prezent în sine însuși și prin sine însuși, exact în măsura în care este un trecut și un viitor: și această existență a sa prezentă și trecută și viitoare la un loc formează temporalitatea care condiționează existența temporanee a orașului, și o face să fie mai mult decît efemerul la care s-ar reduce fiece moment al ei dacă o considerăm numai în ea însăși, ea neavînd, cu momentele supraviețuitoare, alt raport decît înainte și după, în apartenența la o aceeași serie — ceea ce la urma urmelor este condiția spațio-temporală a tehnologiei și a industriei: condiția benzii rulante; a mărfurilor care sosesc la piață și sînt expuse acolo pentru a fi

consumate și distruse, înlocuite mereu de mărfuri: fără memoria care, și în acest modest orizont al vieții negustorești, este luată în considerare de prăvăliile de tip tradițional cu rămășițe și cupoane, cu așa-zisele fonduri de depozit: continuitate în lume, de exemplu, a modei, de un anotimp și a acelor pe care anul premergător îl prevede în ani mai mult sau mai puțin depărtați. Timpul istoric ca succesiune acumulatoare de amintiri care sînt tot atîtea expectative față de timpul trecut, care a fost viitor, și continuă să fie viitor cînd îl gîndim în relația lui, cu alte timpuri trecute de care, fiecare din ei, a fost precedat; și se manifestă în imagine ca formă a spațiului citadin, în care, așa cum de curînd am amintit, lăsîndu-ne conduși de limpezimea filosofiei lui Bergson, succesiunea devine simultaneitate, și durata lui devine extensiune. Și de acest mod de constituire și manifestare a timpului istoric noi sîntem îndreptățiți să contrapunem imaginea timpului ca istorie, *orașul*, imaginii timpului ca temporaneitate absolută, ieșind din nimicul unei *existențe* efemere, destinată a se întoarce la nimic: care este forma instalațiilor industriale și ale apendicelor lor citadine, ale acelor Megalopolis care cresc în jurul fiecărui Metanopolis, ale nenumăratelor Mestre pe care toate acele Marghere din lume le lasă să prolifereze în jurul lor.

Acea imagine a timpului socotit istorie față de imaginea timpului socotit consum, al orașului (preindustrial) față de industrie, este o incompatibilitate care duce, firesc, la excluderea din lucrarea noastră a unei alte ipoteze, astăzi, din cînd în cînd, la modă: ipoteza unui *peisaj industrial* diferit de *peisajul natural* sau, cum le place unora să spună (pe scurt: întrucît imaginea agriculturii nu secătuiește imaginea naturii) a *peisajului agrar* și el, după caz, compozabil sau alternativ. Asta nu înseamnă că nu se pune, din punct de vedere rațional, problema unei esteticități proprii a ambien-

tului tehnico-industrial de a cărei realitate, ne place sau nu, trebuie să luăm act; sau că nu se pune, din punct de vedere al finalității, problema unei caracterizări estetice a acestui ambient, ținînd cont de particularitățile sale morfologice. Înseamnă pur și simplu că ar fi impropriu să definim *peisaj* un ambient a cărui spațialitate, pentru cine o consideră ca imagine a timpului, ne arată un timp pur mecanic, serial: succesiune care nu cunoaște durată, și a cărei repetare nu este o întoarcere ci inertă identitate; cantitate pur și simplu, fără caracterizare individualizată. Antiteză completă, în ultimă analiză, nu numai a timpului naturii, care în peisaj își găsește propria imagine spațială, ci și a timpului istoriei. A acelei acumulări fără întoarcere, și totuși densă de memorie, care în oraș se spațializează ca simultaneitate extensivă: lucru pe care anumite pagini ale unor învățați ca Mâle, Gregorovius, ne-au ajutat nu de mult să o recunoaștem în spațiul citadin al Romei — acumulare care, dealtfel, dacă într-adevăr va reuși să scape Veneția de *obsolescența planificată* pe care industria petroliferă a hotărît-o în ceea ce o privește, oricine poate mai mult și mai bine decît aiurea s-o experimenteze și s-o trăiască cu intensitate unei emoții estetice, navigînd pe Canal Grande. În direcția catedralei San Marco, cînd vii dinspre uscat, biserica Santa Maria di Nazaret degli Scalzi, sfințită în 1705, prezență a epocii baroce, în felul în care ea trăia și realiza în Veneția propria idee estetică, și apoi, pe aceeași parte, prezentul altor trecuturi, cu diferitele lor idei estetice, fiecare realizată în felul său propriu: palatul „*non nobis domine*" (Vendramin-Calergi); Ca'd'Oro; și Ca' da Mosto — și apoi Ponte di Rialto, dus la bun sfîrșit către ultimii ani din Cinquecento, palatul Grassi . . . ; sau și alte prezențe minore, semnificînd simultaneitatea spațială de evenimente, de obiceiuri, și de persoane și lucruri, după calendar, mai mult sau mai puțin îndepăr-

tate: palatul fost al Mariei Querini-Benzon, casele Mocenigo, casa Hohenlohe acum, micul palat Contarini. Arbitrare referiri la povestea shakespeariană "... *Here is her father's house* ..."; „... *my heart's subdu'd / Even to the very quality of my lord; / I saw Othello's visage in his mind* ..." („... *Aici este casa tatălui meu* ..."; „... *inima mea a fost cucerită aici / Tot astfel de adevărata fire a domnului meu; / Cunosc chipul lui Othello în gîndurile lui* ..."), și nu arbitrare memorii a unei istorii literare mai recente: „Cînd Sirenetta se apropie de căpătiiul meu cu pasul ei prevăzător ...". D'Annunzio și Canova, care au locuit aceleași camere la distanță de o sută treizeci de ani; și într-o aceeași locuință, în casa Mocenigo, Giordano Bruno, 1592, și Byron, 1818, și iarăși Byron în salonul palatului Querini-Benzon, și Canova și Foscolo și Pindemonte ... Simultaneitate spațială a succesiunii timpurilor, temporaneitatea care se arată ca temporalitate istorică în formele care constituie orașul ca o realitate estetică spațială dar mai mult decît numai spațială: metaspațială prin solidaritatea pe care i-o dă memoria.

Opoziție a imaginii timpului socotit *istorie*, orașul, și a imaginii timpului socotit *consum*, industria. Temporalitate dusă în temporaneitate, orașul; și temporaneitate care deliberat exclude orice temporalitate, instalația industrială, cu acea Megalopolis a edificiilor construite cu scadență. Și dacă orașul diferă de peisaj pentru că temporalitatea sa condensează în el amintirea a ceea ce a fost prezență reală, o creștere care nu se îndreaptă niciodată în cerc spre propria origine, în timp ce experienței peisajului, peisajului îi este propriu, cum vom vedea mai tîrziu, asigurarea unei reînnoiri a timpului, prin urmare excluderea oricărei ipoteze de peisaj industrial se motivează în însăși esența ambientului teritorial destinat instalațiilor productive în serie; întemeiate pe reproductibilitatea mecanică de materii prime aproape totdeauna artificiale, sau artificializate. Timpul acestei producții este un timp care nu acumulează trecutul, ca timpul istoric al orașului, pentru că trecutul său este numai totalitate de reziduuri care vor fi distruse, sau, cel mult, angajate în alt ciclu productiv și cu o destinație diferită; și respinge orice ipoteză de întoarcere, pentru că regresia procesului ar comporta răsturnarea întregului plan productiv. Dacă ireversibilitatea timpului istoric este compensată de memorie, care în oraș se spațializează ca vecinătate de prezențe monumentale și mărturii istorice provenind din timpuri diferite dar prezente toate odată și în același loc, aici ireversibilitatea este absolută; și absolutismul ei așează timpul industriei și al tehnologiei, pură cantitate măsurabilă, la antipozii absoluți ai timpului *calitativ* al naturii. A acelui timp al naturii care se spațializează în peisaj, și despre ale cărui caracteristici fundamentale trebuie acum să ne încredințăm în modul cel mai deplin: timp care, opunîndu-l timpului serial al industriei, îl așează *înainte* și *după* timpul cumulativ al orașului: chiar și topografic ca peisajul, tocmai, care *duce* la oraș, dar îl înconjoară și-l depășește, pătrunzîndu-l, chiar și în grădini și parcuri. A sosit prin urmare clipa să descriem temporalitatea naturii, astfel încît cunoașterea ei cît mai exactă să ne ducă cît mai aproape de peisaj, în esența lui.

3. Imaginea timpului naturii

a) Natura și cele trei regnuri ale sale — Putem considera că am dobîndit, la punctul unde am ajuns, justificarea teoretică a acelei identificări de peisaj și ambient natural care ni s-a pus ca problemă în prima clipă a cercetării pe care am pornit s-o facem. Am constatat într-adevăr cum *naturalitatea* peisajului este validată de uzul comun că numai metaforic,

și de obicei cu intenție nu propriu-zis laudativă, se folosește substantivul *peisaj* vorbind, să presupunem, despre instalațiile de la San Donato Milanese sau de cele de la Marghera: lucru care nu exclude deloc posibilitatea de a valida acele instalații chiar și într-o eventuală esteticitate a lor, oricum ireductibil ostilă celei peisagistice ... Și am luat act, de la început, de faptul cum identitatea conceptului de peisaj cu cel al ambientului natural, ca obiect de experiență și de valorificare estetică, stă la baza, într-un fel sau altul, tuturor definițiilor peisajului reperabile în dicționare mari sau mici. Știm, prin urmare, că atunci cînd vorbim de peisaj înțelegem că ne referim la peisajul *natural*, și nu ne gîndim deloc la o ipoteză de peisaj *industrial:* pentru care în schimb poate să aibă preț difinița de *teritoriu* (ca spațiu de planificat, în timp ce peisajul ar fi spațiu de contemplat) care pare să fie firul conducător, niciodată expus cu precizări conceptuale, al volumului de *exerciții de planificare teritorială* pe care un cercetător al acestor probleme (în tratarea cărora el emite mai mult decît o amintire a unei educații estetice-literare rafinate și civilizate), Carlo Doglio, l-a intitulat, exact, au trecut ceva ani de atunci, *Dal paesaggio al territorio (De la peisaj la teritoriu)*[22] — un titlu, să spunem numai-decît, pe care este de ajuns să-l răstorni pentru a avea în mîini unul dintre firele cu care să ne orientăm într-o cercetare la prima vedere cam labirintică, cum este cea pe care tocmai vrem s-o dezvoltăm. Și am mai învățat, analizînd raporturile între oraș și peisaj, în multitudinea variată a importării lor și în întemeierea lor într-un concept de spațiu ca imagine a timpului, că și definiția de *peisaj urban* este o definiție nu prea adecvată; pentru că în acest caz este mai drept să vorbim despre oraș ca un ambiant estetic, metaspațial la fel ca peisajul dar într-o manieră diferită: pentru că este generat de peisaj și este

conținut de peisaj, în același fel în care timpul istoriei presupune timpul naturii și este cu învăluit de el. În ce privește, apoi, absoluta inconciliabilitate a peisajului și industriei, și distrugerea peisajului de cum s-a înscăunat în el industria, la momentul oportun vom limpezi faptul cum, cînd spunem *peisaj* înțelegem un ambient viu, în care nu există nimic care să nu fie viu: prin *viu* înțeleg existența multiplă și variată, neseriabilă, cum non-seriabile sînt *produsele naturii, toate* produsele naturii — și-mi place să exemplific aici amintind un apolog foarte puțin cunoscut: *Storia di un fagiola (Istoria unui vrej de fasole),* pe care Carlo Antoni, un filosof italian astăzi pe nedrept uitat (pentru aceleași rațiuni, mai mult sau mai puțin, pentru care încă și mai repede, și chiar din viață, va fi cu toată probabilitatea uitat, sau și mai rău, autorul acestor pagini) a scris-o cîțiva ani înainte de a muri, închinînd-o prietenilor, într-o ediție necomercială, și pe care el, din păcate, nu a avut parte s-o vadă tipărită. Era istoria unui vrej de fasole, care „Crescînd și dînd la iveală rămurele și frunzulițe, arăta și o dezinvoltură, un soi de veselă fantezie. Era un vrej de fasole ca atîtea nenumărate altele, dar nu era copia identică a niciunuia, din cîte au mai apărut vreodată pe acest pămînt. Aparținea speciei sale și-i urma cu credință regulile, dar era și o individualitate în sine, cu o grație proprie doar lui. În nesfîrșita viață era o ființă singulară, unică, care niciodată nu se mai produsese înainte, și care niciodată nu se va mai produce. Și valoarea ei din astă cauză era imensă, căci viața, adică valoarea, se manifestă numai astfel, singular ...“).[23]

Toate produsele naturii, în măsura în care sînt vii, sînt *diferite*, în timp ce toate produsele industriei sînt *identice* — și dacă identitatea este cantitate absolută, în timp ce diversitatea este calitate absolută trebuie să spunem că problema estetică, față de produc-

ția industrială, se pune ca recunoaștere a unei eventuale *cantități calificate* (este problema cu care altădată toți ne-am confruntat mai mult sau mai puțin, cînd ne ocupam de *Industrial Design* . . .), în timp ce esteticitatea lumii naturale ni se înfățișează ca *o calitate multiplicată cantitativ*. Ne dăm seama de asta chiar în peisaj care este prezența de viață în act sau de viață posibilă, sau de viață metamorfozată: pentru că natura este dincolo de viață, din viața de dincolo de viață: nu pentru că ea ar nega viața, ci pentru că o produce, o recheamă la sine; și generează totdeauna o *diferită* și nouă viață, viață individuală; în timp ce industria este dincoace de viață, este contrariul vieții, condiționată de ea, așa cum viața este condiționată de natură; industria nu produce viață, și produsele ei, cum se spune cu un termen tehnic, sînt acum, în mare parte din cazuri, „non-biodegradabile", nu se metamorfozează, adică, în orice este viu, ci, dimpotrivă, sînt ostile acelei vieți de care sînt lipsite; și avînd aerul că o slujesc, o încurcă, o copleșesc, o otrăvesc ca și cum, în felul monstrului Frankestein, ar vrea să se răzbune pentru deficiența lor de a fi împotriva vieții care le-a vrut în slujba ei. Cu totul altceva decît produsele naturii, care și atunci cînd și-au jucat rolul lor, dar sînt reduse la reziduuri sau sînt respinse, continuă să aducă viață în lume, să hrănească viață prin descompunere. Groapa de gunoi, depozitul de lemne, frunzele uscate care se grămădesc la piciorul copacilor, și se plămădesc cu apa ploii descompunîndu-se în humus plin de sucuri vitale: va fi de ajuns să le comparăm mental cu inerta îngrămădeală a reziduurilor industriale, fiare vechi și materii plastice în fărîme (nu este întîia oară că ni se întîmplă să ne încurcăm în aceste relicve ale *antivieții;* și este de temut că nu este ultima . . .) ca să ne dăm seama de diferența existentă între anterioritatea și ulterioritatea naturii în ce privește

viața, de faptul că este în afara vieții, în industrie și în produsele ei. Viața, să spunem, este *înainte* de industrie, așa cum mașina, orice mașină, este construită de ființa vie și are nevoie de această ființă care să o pună în mișcare — nici nu știm cît este de dorit, deși nu putem exclude orice posibilitate, construirea de mașini care nu au nevoie să fie guvernate de viață. Aceeași oameni de știință se îndoiesc de asta; și din păcate nu mulți spectatori, care între 1968 și 1970 au avut voința dar și dorința să asiste, la Roma și la Florența, la prea puținele reprezentații ale *Golemului* lui Alexander Fersen, vor ști de acum cea ce, referitor la asta, a gîndit pînă la urmă rabinul Yehuda Löw, constructor, la începutul secolului al optsprezecelea, al Golemului din Praga: un automat mișcător a cărui existență se pare că nu este chiar legendă . . . Pentru noi, în orice caz, luînd cunoștință de anterioritatea naturii în ce privește viața, condiționată de natură, a fost un ajutor pentru progresul în cercetarea la care ne-am angajat: pentru aprofundarea, să spunem, analizei, noastre a peisajului ca spațiu care reprezintă acel timp al naturii, care este timpul *din* care, *în* care și *a* cărui viață este; timp care coincide cu *existența* însăși întemeietoare a vieții — iar celălalt timp, cel care își are propria imagine în instalațiile industriale și în depozitele reziduurilor și produselor refuzate, este timpul în care viața se neagă pe sine însăși și se înlătură singură, un timp serializat și mecanizat: tipul în care Hamm și Clovis ai lui Beckett își joacă *Sfîrșitul partidei* lor: „. . . *Quelle heure est-il? — La même que d'habitude* . . ." („. . . *Ce oră e? — Aceeași ca de obicei* . . ."). Și chiar, nu multă vreme după ei, alți doi protagoniști, dacă îi putem numi astfel, ai nimicului nostru zilnic, Estragon și Vladimir ai lui Beckett, de șaptesprezece ani de acum: *„Même heure. Même endroit" („Aceeași oră. Același loc"),* stau să-l aștepte pe

Godot: *„Alors on y va?“ („Atunci, mergem?“) — „Allons-y“ („Să mergem). „Ils ne bougent pas“. („Nu se mișcă“).* Din cei doi *timpi*, cel al peisajului este timpul care dă viață, timpul în care viața se recunoaște întemeiată pe existență: să ne întoarcem așadar la peisaj.

Despre peisaj, la acest punct, vom mai spune, repetînd pentru a dezvolta o definiție de mult ori anticipată, că este reprezentare spațială a timpului naturii. Și a venit acum și clipa de a preciza ulterior și acest concept de natură, pentru a privi mai limpede în ceea ce numeam temporalitatea sa: nu vom putea introduce această fază a cercetării noastre într-o manieră mai simplă, mai fără pretenții, mai sigură, decît prin ceea ce ne îngăduie cele două versuri cu care, la vremea lui, anul 1735 și următorii, baronul sudez von Linné (Carolus Linnaeus) își deschidea tratatul său de *Philosophia Botanica: „Naturalia dividuntur in Regna Naturae tria: / Lapideum, Vegetabili, Animale ...“ („Lucrurile naturale se împart în trei regnuri ale naturii: de piatră, vegetal, animal“).* Se pune acum pentru noi problema de a vedea cum fiecare dintre aceste trei regnuri naturale reprezintă spațial timpul. Ba mai mult: să vedem care aspect al temporalității infinite este reprezentat spațial de fiecare dintre aceste trei regnuri naturale: mineral, vegetal, animal; și să luăm în examinare *felul* acestei reprezentări spațiale a timpului, pentru a observa apoi intervenția sa în conformația peisajului, ca obiect de experiență estetică și subiect de judecată și estetic totodată. Vom începe, urmînd indicațiile lui Linné cu timpul regnului mineral: timpul pietrelor, al stîncii. Și aici, prima constatare de făcut este că acea calitate temporală din care se constituie pietrele, în peisaj, ca imagine (simbolică), este timpul unei preznțe imuabile, identitate în sine pentru sine care străbate (cel puțin astfel ni se pare nouă) întreg trecutul și întreg viitorul fără a se altera în calitate, fără să

crească sau să scadă în dimensiuni; timp dincoace și totdată dincolo de orice devenire, de orice schimbare. O considerație, aceasta, care-și găsește mîngîierea în experiența de toate zilele, și chiar în folosirea metaforică a substantivului *piatră,* a sinonimelor și derivatelor lui; și este ulterior confirmată de artă, în acele manifestări ale fenomenologiei ei și a istoriei ei în care cea mai evidentă și decisivă este sfidarea timpului care trece, de a avea deci dreptate astfel, restituind temporalități infinite imaginea labilă a temporaneității. Sculptura mimetică, de cînd au început oamenii s-o practice pînă cînd au abandonat-o (și este prea curînd pentru a spune: *provizoriu* sau *pentru totdeauna;* nu aceasta este, oricum, problema care ne privește aici a fost totdeauna implicată, între altele, în simulacrele funerare sau comemorative; unde era chemată să transfere asemănările fugitive ale celui care a trăit în non labila consistență a unei pietre.

b) Timpul identității imobile — Nu vom întîrzia să vorbim aici despre sculptură care a intervenit, ca să spunem așa, de una singură în discuția noastră, în măsura în care exemplul mimezei statuare (care nu este, evident, *întreaga* sculptură) atestă și validează ceea ce putem numi vocația specifică a regnului mineral, din punctul de vedere pe care acesta îl poate avea în peisaj, ba chiar în constituirea peisajului ca imagine spațială a temporalității naturii. O vocație care este chiar cea prin care arta producătoare de simulacre se slujea de piatră sau de metal (care aparține și el regnului mineral, e scos din stîncă) cînd menirea ei era de a fixa efemerul chip al celui în viață dincolo de trecerea timpului: în prezența calitativă care acumulează în el trecut și viitor, și se constituie ca prezență absolută a întregului său trecut și a întregului său viitor.

„Verweile doch — Du bist so schön!“ („Oprește-te o clipă — Ești așa de frumoasă!“): invocația lui Faust, dorința lui de a opri și de a perpetua clipa vieții este exigența originară căreia îi răspundea transpoziția imaginilor vieții în materia naturală refractară temporaneității care împrăștie tot. O readucere a timpului vieții în care temporalitatea calitativă este ca și întemnițată de temporaneitatea cantitativă care o condamnă la a fi muritoare, la constituirea ei în temporalitatea naturii: care nu cunoaște moartea, pentru că o ia înaintea vieții muritoare; și mai adecvat, în acel aspect al temporalității naturii care se manifestă în regnul mineral: ale cărui materii, pietre sau metale, intervin în peisaj tocmai pentru a mărturisi, exact, perenitatea timpului naturii, prezența sa coextensivă spre trecut, spre întregul trecut, ca și spre prezent, spre *întreg* prezentul. Să mărturisească, să spunem, că viitorul și trecutul sînt și ele în prezent; și că diversitatea reciprocă a trecutului și a viitorului se găsește astfel în identitatea prezentului care conține în sine trecutul ca viitor. Încă o dată, trebuie să recurgem la poezie, pentru că numai de la un poet ne putem aștepta la pătrunderea în această esență a pietrei, în ființa sa *absolvită de chinurile care ne ating pămînt („als fehle / ihr die Mühe, die auf Erden gilt . . .“),* după cum se comunică chipului asemănător cu o statuie; *„Mehr nicht sollst du wissen als die Stele / und in reinen Stein das milde Bild / Beinah heiter, nur so leicht als fehle / ihr die Mühe die auf Erden gilt . . .“.*[24]

Acel *regnum lapideum* al lui Linné aduce așadar în peisaj imaginea timpului ca prezență infinită, identică lui însuși, în existența lui, toată laolaltă, viitoare și trecută, chiar în diversitatea multiplelor sale apariții în finitatea spațiului. Nici prin vis nu i-ar trece cuiva să spună, cu asta, că pietrele și mineralele ar fi efectiv absolvite de schimbarea la care tot

ce se află pe pămînt trebuie să se supună: se spune simplu că atît de înceată este schimbarea lor, și mai înceată pieirea, cînd este datorată numai legilor naturii, încît scapă capacității perceptive umane. Cu atît mai adevărat este că ne simțim cu multă cruzime jigniți, izbiți de un scandal pe care nu izbutim să-l suportăm, și care atinge limitele deznădejdii cînd mineralul modelat de artă se degradează ca urmare, mai mult sau mai puțin directă, a acțiunii omului; cînd acesta, ca *producător,* dezlănțuie forțele prin care vor fi distruse operele cărora omul altor civilizații, omul contemplator, și *artifex* în funcția contemplației, i-au dat viață. Așa cum se întîmplă cu reliefurile romane de la Modena, de la Pavia: stricate, și puțin cîte puțin distruse cu totul de instalațiile industriale; și cum se întîmplă cu capitelele sculptate ale Palatului Ducal din Veneția, din aceleași motive; și, tot din aceleași motive, cu caii elenistici ai basilicei San Marco . . .: și este un scandal al conștiinței estetice, disperata constatare a unei victorioase revolte a efemerului care, în numele producției și consumului, atacă și distruge imaginea temporalității peste care domnesc producția și consumul.

Triumful, vom spune, atunci, al non-ființei; și același scandal deznădăjduit ne cuprinde atunci cînd asistăm la despădurirea și iminenta nivelare a celebrelor Colli Euganei: în fața naturii violentate, stîlcite, sfredelită înăuntrul ei pentru a-i găsi inima și a o răni de moarte. Aici stînca, imagine spațială a temporalității ca prezență absolută este dezgolită, fără rușine și apare ca un soi de țintă împotriva căreia temporaneitatea ia avînt pentru a o distruge cu o furie specifică ei pe care într-adevăr ar trebui s-o numim desacralizatoare: pentru a măcina piatra, și a scoate din ea noroiul mocirlos cu care sînt împăstate construcțiile *cu scadență* ale ambientului urbanizat și industrializat. Aceeași revanșă a temporaneității îm-

potriva temporalității, a efemerului împotriva durabilității (și, în definitiv, a concepției cantitative și mecanice a *producției* împotriva celei calitative și finalistice a *contemplației),* la care asistăm atunci cînd observăm erodarea și desfigurarea sculpturilor în piatră sau bronz de pe fațadele bisericilor și palatelor, sub exhalațiile rafinăriilor de petrol și ale țevilor de eșapament a automobilelor. În amîndouă cazurile, proba că omul a mers pînă la a se convinge de propriu-i refuz al infinitei temporalități: în manifestarea lui în artă și în istorie, în interiorul cetății monumentale, a cărei prăbușire este promovată sau cel puțin accelerată, pentru că are aerul unui apendice sîcîitor și costisitor a productivei Megalopolis; și în manifestarea ei ca peisaj: a cărei retrocesiune la simplu spațiu cantitativ și productiv utilizabil este provocată cu mine și escavatoare. Aceeași retrocesiune a peisajului către spațiu, de altminteri, la cîțiva kilometri depărtare de Colli Euganei (în care temporalitatea este asaltată și redusă la zero lovind, sub vegetație, prezența imuabilă a stîncii) ca și de Piața San Marco (unde suflul producției industriale, înfocat și veninos ca cel al balaurului din basme, atacă piatra erodînd trăsăturile vieții transpuse în imagine pe materia durabilă a regnului mineral) o suportă odată cu asanarea lagunei, elementul care în imaginea spațială a temporalității naturii, constituită de peisaj, îl putem socoti complementar regnului mineral: apa.

Stînca este cu adevărat, în peisaj, imagine simbolică a identității ferme, prezența identică sieși în propria parcurgere a trecutului și viitorului, și dominîndu-le; apa este imagine simbolică a identității în mișcare. Alături de prezentul imobil care durează ivindu-se din trecut și proiectîndu-se în viitor ca identitate a propriului trecut, un prezent care găzduiește în sine și cu sine identifică diversitatea propriului trecut și a propriului viitor. Nu tre-

cutul și viitorul dau roată, ca să spunem astfel, în jurul stîncii, și se oglindesc în imutabila identitate a prezentului său consolidat în ea însăși, oprit pentru totdeauna: aici, trecutul și viitorul traversează prezentul apei; și o identifică lor, în măsura în care îi cedează diversitatea propriei mișcări, primind în schimb de la ea perenitatea. Dacă piatra, mineralul în general, este prezența întregului trecut și întregului viitor, apa, elementul lichid, este trecut și viitor totodată, al întregului prezent; și în timp ce temporalitatea, a cărei imagine simbolică este mineralul, este astfel, încît în ea, trecutul este tot atît prezent ca trecut, și tot atît de prezent așa cum viitorul este în ea viitor, elementul acvatic este imagine a temporalității chiar în misterioasa unitate de trecut și viitor — *trecut* care este trecutul *întregului prezent,* viitor care este viitorul *întregului prezent* — prin care prezentul este ceea ce au în comun trecutul și viitorul: punctul unirii lor și a durabilității lor, respectiv, viitorul ca *trecut-în-prezent,* trecutul ca *viitor-în-prezent.* S-a spus odată, prin cuvinte încă de preț pentru noi, fie și pentru că, poate, dincolo de sensul ce l-ar fi putut avea într-un context originar unde, în acest loc, nu este cu putință să nu ne intereseze: *ape mereu noi ating ușor pe cele care intră în aceleași rîuri* — unde, aici și acum, ne interesează să observăm că apa este astfel încît în ea *același e totdeauna nou, totdeauna noul este același.*

c) Noutatea identicului — Este paradoxul rîului în care *aceeași apă este totdeauna nouă* (prezentul este totdeauna prezent al unui viitor și trecut al unui prezent), și *noua* apă este *aceeași apă,* viitorul, adică, este totdeauna viitorul trecutului. Paradox al rîului, dar și al cascadei, al oceanului: pentru că multiple și variate, cum multiple și variate sînt aparițiile elementului lichid în configurația unui peisaj, sînt modurile în care trecutul și viitorul se

identifică reciproc — trecutul ca viitor, viitorul ca trecut — în prezentul apei. Multiplă varietate de apariții: de la cea, de-acum murindă, cum s-a văzut de multe ori, a lagunei, la cele pe care le putem socoti polii săi antitetici: gheţarul şi cascada. Aceasta din urmă este foarte rară astăzi, cînd apele sale sînt înhămate în scopuri utilitare, ca să producă energie — acum cîţiva ani, ţările elveţiene şi germane din regiunile învecinate s-au revoltat, pe cîte se pare, împotriva unui proiect de folosire care ar fi dus la dispariţia cascadei Schaffhausen, aşa cum au dispărut de o vreme, reduse la spectacol ocazional pentru excursionişti în vacanţă, cascada (provocată la vremea ei) de la Marmore şi cea de la Toce deasupra Domodossolei: şi pentru această revoltă ar trebui să fim recunoscători celor care au stimulat-o, plîngîndu-ne dacă revolte asemănătoare s-ar înregistra doar cîteva, sau poate nici una, în cronica ţării noastre... Dar va trebui să ne întrerupem pe urmă sumara analiză a manifestării temporalităţii naturii în forme peisagistice a elementului lichid, căruia acum ne-am închinat spusele.

Laguna: aici timpul fluid al apei s-a oprit, fără să se cristalizeze în asemănarea cu stînca, cum se întîmplă în gheţar. Oprit şi totodată în mişcare, ca o pură posibilitate a curgerii rîurilor, a căderii unei cascade, a agitaţiei oceanului: prezenţă a unui *trecut posibil* în *viitorul posibil;* a unui viitor posibil în trecutul posibil. Prelungire infinită a trecutului, identificarea lui cu viitorul, a cărui noutate este continuare a unui *totdeauna* îndepărtat: fără început şi fără încheiere. Ca o existenţă într-o plenitudine la origine sau la sfîrşitul timpurilor care trec: şi suferim aproape ca de o rănire în ce este mai intim în noi înşine, cînd această imobilitate a viitorului care se oglindeşte în trecut, a trecutului care se oglindeşte în viitor, este siluită (este cuvîntul potrivit) de viteza ameţitoare a unei bărci cu motor: a

cărei provă taie suprafeţele apelor cu aceeaşi violenţă cu care vîrful unei lăncii, de la care acele ambarcaţiuni îşi iau metaforic numele, se înfunda, în alte timpuri, în carnea oamenilor. Viteză zgomotoasă: exact contrariul acelei nemişcări silenţioase în care trecutul este viitor, viitorul este trecut. Expresia unei vocaţii umane de a fugi de prezent, şi de a nimici orice prezenţă pentru a asalta viitorul şi a-l azvîrli într-un trecut de gunoaie, în spuma murdară de ulei mineral peste care se condensează gaz de mîl untos, pe care rapida ambarcaţia o lasă în urma ei. O vocaţie contrară şi potrivnică celei al cărei interpret, la vremea lui, a fost Goethe în a opta *Epigramă Venetiană: „Diese Gondel vergleich' ich der sanft einschaukelnden Wiege, / Und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg. / Recht so! Zwischen der Wieg' und dem Sarg wir Schwanken / Auf dem grossen Kanal sorglos durchs Leben dahin"* — *„Această gondolă mi se aseamănă cu dulcea legănare a unui leagăn,/ şi cabina de deasupra pare un dulce coşciug/ Întocmai aşa! Între leagăn şi coşciug noi oscilăm şi stăm atîrnaţi/ Deasupra marelui Canal, fără griji păşind prin viaţă"*. Şi cuvintele întrebuinţate aici de Goethe, chiar în măsura în care spun contrariul oricărui dinamism (obsedat de fuga de leagăn, s-ar zice, într-o fulminantă dorinţă de mormînt), răspund temporalităţii ale cărei imagini sînt apele lagunare şi cele ale canalelor: *„sanft"* („dulce"), *„sorglos"* (literal: „lipsit de griji"); *„einschaukeln"* (literar: „ a se legăna"); *„schwanken"* („a oscila", „a fluctua"); *„schweben"*, („a sta suspendaţi").

Cu neputinţă, firesc, cînd se vorbeşte despre lagună, despre apele sale ca imagine spaţială a unei temporalităţi fără mişcare care nu *trece* pentru că nu *devine;* cu neputinţă, spun, să nu ne amintim de Ruskin, de stăruinţa lui asupra *„wild and solitary scene"*, asupra *scenariului singuratic şi sălbatec* al lagunei: la-

guna așa cum îi apărea din înaltul campanilei din Torcello, *„the widening branches of the calm lagoon, alternately purple and pale green, as they reflect the evening clouds or twilight sky“* — *„brațele largi ale calmei lagune, rînd pe rînd purpurii sau verde palid, după cum se reflectă în ele norii înserării sau cerul în amurg . . .“* Ce ar fi spus astăzi Ruskin, asistînd la distrugerea peisajului lagunar, putem foarte bine să ne închipuim, numai dacă ne amintim cum se plîngea el, la începutul celui de al doilea volum din *Stones of Venice (Pietrele Veneției)*, că, după construirea podului feroviar nu se mai putea vedea, deloc sau doar pentru o clipă — *nobilul peisaj care te introduce în cetatea lagunară;* și în acea plîngere a sa trebuie poate să citim avertismentul asupra faptului că orice mijloc de locomoție rapid, orice grăbire a timpului, sînt incompatibile cu imobilitatea temporală a căror imagine ca formă în spațiu și a spațiului sînt apele acelei *„calm lagoon“*, ale *calmei lagune*. Formă constitutivă a peisajului, într-un aspect fundamental al morfologiei sale: asupra căreia va trebui să ne întoarcem, cînd va veni momentul să examinăm acele *poetici ale peisajului* așa cum le putem numi din acest moment.

Viteza deplasării mecanice, chiar și acum, sub ochii noștri, nevinovata și, uneori, lăudabila cale ferată (cine nu deplînge, între toți care au călătorit pe ea în timp, calea ferată aeriană care de la Spoleto se cățăra pe valea înaltă a Nerei, pînă, cît vezi cu ochii, de la Norcia pînă la Munții Sibillini?), această viteză care astăzi ne îngăduie să parcurgem (ca un spațiu) întreaga lume fără să o fi pătruns în intrinseca sa temporalitate, Ruskin deplîngea în orice caz, ca pe ceva contradictoriu (dacă vrem să dezvoltăm gîndirea lui scoțînd la lumină exigențele care din străfunduri îl alimentau) în ce privește orice imagine peisagistică a durabilității. Contrazicînd, să zicem,

nu numai *cîmpia melancolică*, cum a numit-o el, a apelor imobilizatoare ale timpului lagunar, ci și ceea ce în această imobilitate îi este polul complet opus: unde prezența temporală a cărei imagine este apa, este prezența de țîșnituri, stropi, picături, vapori, mereu noi și mereu aceiași; identici în neîncetata lor diversitate, noi în această diversitate care este diversitate *a* și *în* identitate. Nu știm, cîți sînt, astăzi, cititorii acestei *Sesam și crinii:* foarte puțini, e de reținut, mai ales în Italia, unde unica traducere a acestei cărți s-a făcut acum șaizeci de ani și a avut un tiraj și o difuzare limitată[25]. Dar oricît de puțini vor fi fiind, sigur că cei care au citit *Sesam și crinii*, își vor aminti paragraful 35 al primei conferințe asupra *avuțiilor regilor:* chiar și pentru că anumite observații ale sale sînt de o ciudată actualitate, astăzi, cînd nu numai marile cotidiane, dar pînă și revistele companiilor petrolifere publică, nu știm cu cîtă convingere, articole și eseuri privitoare la primejdiile poluării aerului și apei[26]. Asupra acestui subiect, însă, va trebui să ne întoarcem la momentul cuvenit: în timp ce din acel paragraf va trebui acum să ne amintim dojana pe care Ruskin o adresează elveților, pentru a fi „construit un pod de cale ferată peste cascadele de la Schaffhausen“[27]: tocmai peste acele cascade, care au cunoscut atîtea și atîtea evocări literare în secole, de cînd Poggio Bracciolini, scriindu-i de la Baden, la 1 iunie 1416, lui Niccolò Niccoli, le numea atît de zgomotoase încît puteai să crezi „că rîul însuși își plîngea jalnic propria-i cădere“[28]. Dar fi-va de ajuns pentru noi, să amintim acum, și să subliniem, o adnotare a lui Goethe, din data de 18 septembrie 1797: „Violența cascadei asemănătoare inexorabilității forței. *Vuiet, permanență, durabilitate, mișcare, calm neașteptat după cădere*“[29].

Anumite expresii folosite de Goethe — *vuiet-permanență; durabilitate-mișcare* — în con-

trastanta lor împreunare, sînt un indiciu prin care noi putem surprinde întreaga semnificație a cascadelor, apariția lor în imaginea peisagistică a temporalității ca viitor absolut: care în repeziciunea precipitatei lor realizări cucerește și identifică în sine trecutul și prezentul. Prezentul nu este, deci, decît viitorul în fuga lui către trecut; nu pentru a muri în sine, ci pentru a lua în stăpînire trecutul, pentru a-l duce la propria condiție de viitor; și trecutul — *calmul neașteptat, „unmittelbare Ruhe"*, al lui Goethe — este același viitor al cascadei în prezența căruia noi ne găsim: privit numai din alt unghi. Viitorul ca viitor al întregului trecut și ca întreg *prezent* — *nu* altminteri decît în clocotitoarea, hilara furie a torentelor montane: unde viitorul se apropie bucuros de propriul prezent și de propriul trecut; și această apropiere a lui de prezent și trecut e ca și cum s-ar juca cu imobila prezență a rîpelor de pe care coboară cu veselie surîzînd de spumă. Această imagine spațială a temporalității ca mișcare absolută a apei, în contrast cu absoluta imobilitate a pietrelor, răspunde dealtfel unei exigențe de care a fost totdeauna stimulată arta hidraulică, care, în vasele și în bazinele unde par să stea culcați nuferii, a răspuns dintotdeauna unei alte exigențe: aceea a unei imobilități a timpului care, ca formă peisagistică, este reprezentată de apă, așa cum a apărut de foarte curînd în lagune și canale. Vorbim aici despre arta constructoare a fîntînilor, în care fățișă este mimeza cascadei și a torentului montan; despre raportul apă-piatră care se realizează aici. Este un exemplu care stă sub ochii tutror: este de ajuns ca cineva să se oprească să observe cu atenția cuvenită anumite particularități ale fîntînei lui Bernini din Piața Navona. Chiar avînd vie în minte vestita pagină a părintelui Daniello Bartoli despre *Fontane di Roma, di Tivoli e di Frascati (Fîntînilor din Roma, Tivoli și Frascati)*, acolo unde spune că în

acele fîntîni vedem apele „Întinzîndu-se atît de insinuante, și netezindu-se atît de egale încît par preacristaline valuri desfășurate în văzduh. Fărîmițîndu-se în stropi prea mici, și formînd aproape un nor înnourat care, pus în calea soarelui, zugrăvește . . . un arc irizat și în culori desăvîrșite"[30]. Și este de ajuns de grăitoare asemănarea acestei pagini a lui Bartoli cu concluzia paragrafului 43, din a treia carte a lucrării *Die Welt als Wille und Vorstellung (Lumea ca voință și reprezentare)* a lui Schopenhauer: un filosof care poate fi simpatic sau nu, dar căruia trebuie în orice caz să-i recunoaștem meritul de a fi luat în considerație *frumoasa artă a hidraulicei, („die schöne Wasserleitungskunst")*, dintr-un punct de vedere estetic-filosofic diferit, dar apropiat strîmbă-se cine o vrea, de descendența mărturisit platoniciană comună) de cel care ne-a silit aici aproape să vorbim despre fîntîni ca mimeză artistică a acelei temporalități naturale însăși, ba chiar, a acelui aspect însuși a temporalității naturale, pe care în peisaj îl întîlnim sub aspectul cascadelor și torenților montani: „. . . ceea ce face arhitectura pentru ideea gravității, cînd aceasta apare unită cu soliditatea, face și [arta frumoasă a hidraulicei] prin aceeași idee, căreia îi este, însă, asociată fluiditatea, sau absența de formă, extrema mobilitate, transparența. Peste pietre, spumegînd și mugind cad cascade, cataracte fărîmîndu-se mute în pulbere de ape, fîntîni împroșcînd în înalt coloane lichide, lacuri limpezi dezvăluie ideile gravității fluide în materie, așa cum operele arhitectonice dezvăluie aceleași idei în materia solidă . . ."[31].

Chiar și arta hidraulică, acum, nu intră decît episodic în teoria noastră; și dacă am menționat-o, a fost pur și simplu pentru că, analizînd diferitele moduri în care elementul lichid, în peisaj, devine imagine spațială a timpului naturii, ni s-a întîmplat să observăm o analogie între fîntîni și cascadele și toren-

tele munților, pentru felul identic (care la fîntîni, dealtminteri, are o origine vădit mimetică) în care la cascade și torente și fîntîni, temporalitatea în chip de formă spațială a apei apare ca mișcare absolută a viitorului, apropriindu-și prezentul și trecutul, și jocul ei sărbătoresc prin prezența imobilă a pietrelor[32]. Și este foarte semnificativă, în această privință, asemănarea între expresiile cu care Bartoli descria în secolul al XVII-lea baroc mișcarea apei în fîntîni, și, în secolul următor, în atmosfera secolului luminilor acum, imaginile cu care torentele alpine erau descrise în versurile lui Albrecht von Haller, om de știință și poet, foarte depărtat — prin gusturi literare, credințe religioase, convingeri filosofice — de iezuitul Daniello Bartoli, a cărui operă, trebuie reținut, el nu o cunoștea: „. . . /*Aici un munte povîrnit își arată colții din coastele asemănătoare zidurilor,/ printre care un torent aleargă, grăbindu-se din salt în salt./ Acoperit de o spumă groasă, șuvoiul zorește între cotiturile rîpei,/ și se avîntă impetuos dincolo de dig; curgătoarea apă este pulverizată de iuțeala saltului adînc,/ în aer stă atîrnată, deasă în norii cenușii,/ un curcubeu străluce printre picăturile asemănătoare pulberei,/ și valea jos se îmbibă de roua veșnică./ Uimit, trecătorul asistă la alegerea în văzduh a rîurilor,/ care se scurg de la nor la nor*“[33].

Laguna și cascada, despre care am vorbit atîta, sînt exemplele extreme, și prin asta mai elocvente, ale rolului pe care apa îl poate juca în constituirea unui peisaj ca imagine spațială a temporalității naturii. Ne vom putea aminti acum, chiar și în fugă, felul în care acel joc, pe care timpul mobil al apei îl întreține în cascade (și ia uneori, așa cum a notat Wordsworth referitor la cascada de la Aar, aparențe înfricoșătoare: în acel caz îndulcite numaidecît de vederea florilor), îl poate dobîndi în undele care înaintează pe un recif, în forța

care merge dincolo de veselie și rămîne dincoace de acea grozăvie a oceanului înfuriat pe care Kant l-a găsit exemplar pentru ideea sa de sublim: aici este un fel de furie amoroasă, ca o îmbrățișare a elementului lichid care strînge la sîn piatra, și te îndeamnă cu adevărat să te gîndești la o unire în care mișcarea infinită a viitorului se domolește îmbrățișînd infinitatea imobilă a prezentului, și adăugînd la acesta propria-i forță. O imagine, pentru cel care observă, a tensiunii în care cele două aspecte ale temporalității, cel al prezenței imobile și cel al prezenței în mișcare, relevînd o unitate originară unică lor: cea a unității timpului apei și a timpului pămîntului care în rîuri, nu în lacuri, cînd oglindesc în ele malurile, dobîndește aerul unei *dulci, molatice, senine și liniștite* identificări a lor. Și aceste adjective, *dulce, molatecă, senină și liniștită* nu sînt alese *ad arbitrio*, întrucît vin, încă o dată, din poezia ce interpretează peisajul ca imagine a temporalității naturii; sînt adjectivele *(sweet, smooth, serene and still)* cu care se încheie a șaptea din amintitele *Memorials of a tour în the Continent* de Wordsworth, închinată Meusei, care curge între orașele belgiene Namur și Liège: „. . ./*imediat ce privirea mea s-a rotit peste colinele crenelate și amenințătoare,/ Cît de dulce este vederea luminișului apei depărtate,/ Cu stîncile ei cenușii adunate într-o singurătate gînditoare,/ Care, asemeni turnurilor mănăstirești, țîșnesc/ Din molateca cîmpie înverzită, senină și liniștită!*“[34].

Dulceață; moliciune; seninătate și liniște: pătrunzîndu-se de prezent, trecut și viitor, într-o succesiune atît de lentă încît pare că stă dincolo de curgere, în peisajele lacustre și fluviale: un prezent care este totodată trecut și viitor, fără hegemonia uneia sau alteia din aceste dimensiuni ale timpului: care dezvăluie atunci esența lor calitativă, identificare a uneia în cealaltă, rămînînd în întregime ea însăși.

Prezentul apelor lacului sau rîului: care în lumina unei zile însorite, cuprinde în sine lumea, ca întreg trecutul și viitorul construcțiilor și culturilor sale, cu munca și mișcarea sa; și în tremurul imaginii reflectate îi subliniază mobilitatea trecătoare: dar încetinind-o pînă la a face din fiece clipă a ei o oglindă a temporalității infinite; sau atenuarea culorilor, stingerea zgomotelor cu care cenușiul dens al negurei subliniază, în treceri contrasemnate de lacuri și rîuri, durabilitatea foarte încetinită a fiecărei clipe, aducerea viitorului și trecutului chiar în inima prezentului: o constantă identificare în prezent, de așteptare și memorie, memoria care se face așteptată, așteptare ea însăși memorie, într-atît ceea ce așteptăm, cu tot ce e bine și ce e rău, ni se pare că nu se diferențiază întru nimic, în acea lumină fără schimbare, de ceea ce ne amintim; și această identificare de așteptare și amintire alină amintirile arzînde, liniștește în sine neliniștea așteptării, dispunîndu-ne la o amintire împăcată care este și o așteptare răbdătoare. Ceea ce nădăjduim, sau de ce ne temem, sfîrșește prin sentimentul că a și trecut și de aceea s-a desprins de prezent, la fel ca amintirile; care, la rîndul lor, se identifică cu viitorul; și de aceea nostalgia se îndulcește, se domolește regretul.

Tot ceea ce am încercat să enumerăm, și altele încă, sînt modurile prin care prezența apelor aduce în peisaj infinitul temporalității înlăuntrul finității spațiului; a *unui* spațiu care, calificîndu-se drept peisaj, devine (am spus-o de mai multe ori, este firul conducător al acestei cercetări ale noastre) *mai mult decît spațiu numai;* mai mult decît spațiu numai, o spunem încă o dată, în specifica metaspațialitate a peisajului, în măsura în care diferă de cea a orașului. Și dacă metaspațialitatea citadină este constituirea spațiului urban (am stabilit aici adevărul, închinînd acestui aspect al cercetării întreaga atenție care i se datora) ca

prezență a temporalității istorice, devenită formă a construcțiilor umane care cu prezența lor în oraș, modelează spațiul acestuia în forme unificatoare în sine, în moduri de fiecare dată diferite, multiplicitatea și varietatea timpilor atestați în aspectul *estetic* (care nu este numai *artistic)* al construcțiilor, trebuie să ne amintim acum că temporalitatea naturii care dă formă spațiului peisajului, unificînd în acesta varietatea multiplă a formelor sale luate în parte, este o temporalitate care se manifestă într-o formă diferită în fiecare din cele pe care, urmîndu-l pe bătrînul Linné, le-am numit *trei regnuri* ale naturii: mineral, vegetal, animal. Am examinat pînă acum forma temporalității care se manifestă în imagine ca aspect estetic al regnului mineral în măsura în care este parte constitutivă a peisajului; și ca formă a apelor care, în peisaj, într-un fel sau altul, se asociază pietrei. Trebuie acum să începem examinarea temporalității, pentru modul cum imaginile sale sînt configurate în diferite specii de vegetație, și apoi în multiplele și diferitele ființe ale regnului animal, în măsura în care și unele și celelalte intervin în calificarea estetică a peisajului.

d) Temporalitatea circulară — Timpul naturii, așa cum am spus, este timpul ca durată absolută, succesiune care nu distruge și nu se nimicește: coextensivitate a prezentului, a trecutului și a viitorului, care sînt întru totul unul în celălalt, și toate trei în fiecare din ele. Pe lîngă asta, am început să verificăm modurile în care această coextensivitate se constituie în imagine în cele trei regnuri naturale ca forme specifice asupra cărora, în raportarea lor de fiecare dată alta, se întemeiază inexorabila morfologie a peisajului, și prin urmare, aceea care la timpul cuvenit va trebui s-o examinăm ca istoricitate a sa, succesiune a alegerilor pe care oamenii le-au operat în morfologia peisajului, ale modificărilor care i-au fost impuse:

după curgerea erelor și *culturilor*, în sensul cel mai larg al cuvîntului. Istoricitate care, cum vom vedea, considerată sub unghi estetic, se manifestă ca o succedare și apropiere de poetici teoretizînd rînd pe rînd un model de formă peisagistică: ansamblul celor care, după metoda pusă cu folos în practică în ce privește poezia de către Anceschi, îl putem numi *instituțiile* peisajului: pe care o anume cultură, o anume civilizație, un anume gust, rînd pe rînd le preferă, le cultivă[35]; și de aceea este cu putință să vorbim, așa cum efectiv vorbim, despre peisaj *clasic*, *baroc*, *rococo*, *romantic* și *decadent*, *simbolist* și așa mai departe; nu numai despre o *critică* de peisaj, de orice peisaj, care confirmă de fiecare dată calitatea, și pronunță cu privire la el o judecată de valoare... Dar toate acestea vor fi izvoarele viitoare ale unei cercetări pentru moment în plina ei desfășurare: o cercetare care trebuie să fie definitivată, *hic et nunc*, de către cel ce vrea să meargă pînă la concluzii care încep să se și profileze în orizontul nostru; verificarea modurilor în care temporalitatea infinită, ca aspect ale celor trei regnuri din natură, se constituie în imagine pentru a interveni în constituirea peisajului. După stînci și ape, înaintea animalelor, va trebui așadar să verificăm temporalitatea specifică regnului vegetal, forma în care vegetația, orice vegetație, intervenind cu o parte, mai mult sau mai puțin decisivă, în configurarea oricărui peisaj ca obiect estetic, depune mărturia temporalității infinite în interiorul finității unui spațiu; care spațiu, chiar în această existență a sa constituită în obiect estetic ca peisaj, devine, cum vom vedea mai limpede ceva mai departe, intangibil și inconsumabil: obiect de pură folosință contemplativă care restituie finitul infinității sale originare.

Pentru a înțelege care este specificitatea timpului vegetației, modul infinității sale care se constituie în imagine ca formă prezentă în

peisaj și constitutivă a acestuia, va trebui acum să ne amintim că tipică regnului vegetal este ciclicitatea, repetarea acelorași evenimente după o normă constantă: periodicitate care, în viața plantelor, mari și mici, conferă un ritm circular, și configurează timpul întocmai după figura geometrică a cercului. Această circularitate a timpului natural ca lege ce guvernează regnul vegetal pe care o cunoaștem și, am avut mai multe prilejuri s-o verificăm, aici și aiurea, este cauza diferenței între *timpul* agriculturii (temporalitate care se configurează circular după ritmul vieții vegetative) și timpul industriei: care ca simplă temporaneitate, nu numai că este rectilinie, dar este astfel printr-o rectiliniaritate mobilă, segmentată, numai finitate și exclusiv finitate: finitate, a segmentelor care în timp, este succesiune de operații repetate și mecanice, de muncă în lanț. Două figuri opuse și contrastante ale timpului; care generează două diferite moduri de existență, pentru cine trăiește într-una sau în cealaltă. Să spunem: în condiția agricolă sau în cea industrială; știm și aceasta; că din cele două condiții (între care nu îndrăznim, aici, să instituim o scară de valori, limitîndu-ne să constatăm o radicală opoziție), una, condiția industrială, este finitate absolută, temporaneitate fără vreo bază în temporalitate; contingență a întîmplării care în propriul prezent fugitiv este doar el în întregime. Și expunerea ei artistică poate fi ceea ce se cheamă *Happening:* incident unic, cu totul întîmplător și mecanic totodată, care nu durează în sine însuși, nici nu se repetă sau se înnoiește.

Cealaltă condiție, în schimb, cea agricolă, legată cum e de ciclicitatea naturii în toate aspectele vieții (munca și alimentarea, îmbrăcămintea; obiceiurile, pînă și ritmul interior și modalitățile exterioare ale sexualității), de circularitatea timpului natural, reflectă în sine prezența infinitului într-o finitate care în orice act al său se transcende pe sine însăși: în sine se repetă identitatea imemorială a trecutului,

și totodată se anticipează în sine identitatea inumerabilă (și din această pricină non *cantitativă*, ci *calitativă*, asemeni trecutei identități imemoriale) a repetițiilor sale viitoare. Un cerc: în care trecutul care se repetă în identitatea prezentului este totodată viitorul acestei identități însăși, destinată a se repeta; acest viitor, la rîndul său, este sigur ca și trecutul, are din trecut garanția irevocabilității; nu cunoaște riscul hazardului (în afară de cele, ciclice la rîndul lor, ale meteorologiei) în același fel în care trecutul, în siguranța lui de nediscutat, este o valoare ca și viitorul: trecutul este cel care dă siguranța finalității viitorului. Trecutul secerișului asigură primăvara, cînd grîul începe să încolțească, acele recolte care în actualul verde al cîmpului de grîu sînt prezente ca scop: a cărui valoare este aceea de a reînnoi în sine bogăția spicelor și a snopilor prezenți în același cîmp ca memorie — memorie, chiar și a boabelor de grîu la vremea lor aruncate în brazdele autumnale și din fiecare din ele răsărind un spic, identice altor boabe pe care acest verde primăvăratec le și pregătește, destinate măcinatului și renașterii în cîmpul alăturat: unde acum înfloresc legumele care vor înflori în primăvara viitoare (și acolo au înflorit primăvara trecută), prin rotația culturilor, manifestare, și acestea, în alternanțe locale, a circularității în care timpul infinit al naturii se prezintă în imaginea regnului vegetal ca formă a unui spațiu infinit, și acel spațiu trece în peisaj. Nici cu privire la această prezență a viitorului ca trecut ce revine, și prin asta adevărată și proprie *înviere*, nu vom putea găsi un mai fericit *certificat* literar decît cel pe care ni l-a dat, în secolul al doisprezecelea, filosoful mistic Ugo da San Vittore, într-o pagină din opera sa *Eruditiones didascalicae:* „...frumos este verdele, deasupra oricărei culori, cînd mișcă sufletul privitorilor, primăvara, cînd mugurii dau la iveală o nouă viață, și înalt ridicîndu-se pe ramurile lor, aproape

călcînd în picioare moartea, ca imagine a viitoarei învieri, și cînd toți laolaltă impetuos ies la lumină..."[36].

Trebuie să observăm, referitor la cele de mai sus, că sensibilitatea medievală a fost foarte vie față de prezența infinitului în rotirea anotimpurilor, a căror repetare este veșnică amintire și memorie totodată: în temporaneul prezent labil, întreaga durată a temporalității. Viitor și trecut într-o singură întoarcere. Și este în mod special grăitoare atenția pe care au dat-o poeții latini acestei teme în era carolingiană: aproape compensînd acea spaimă pentru răcirea soarelui, și stingerea vieții care atît de des revine în paginile lor: melancolic semn al temporaneității fugare, peste care se ridică plînsul lui Alcuin care în versuri memorabile plînge vremelnicia florilor *(„decutit et flores subito hiems frigida pulcros" — „iarna rece scutură pe neașteptate florile frumoase")*, sau cel al lui Rabano Maurul: *„Nultum opus exurgit quod non annosa vetustas / Expugnet, quod non vertat iniqua dies..." („Nu se înalță nici o operă pe care timpul cel bătrîn să n-o cucerească, pe care ziua cea nefavorabilă să n-o răstoarne")*. Vremelnicie, este adevărat, labilitate a oricărei prezențe muritoare: „nil manet alternum, nihil immutabile vere est" — „nimic nu rămîne întocmai, nimic nu există cu adevărat neschimbat". Dar în *contrastul dintre iarnă și primăvară*, care în trecut a fost multă vreme atribuit chiar lui Alcuin, este neîndoielnică întoarcerea a ceea ce a fost; și fiecare anotimp își are frumusețile lui: dacă iarna pentru a-și revendica propria perpetuitate se mîndrește cu bucuria de mese-ntinse și dulci odihne *(„Sunt mihi divitiae, sunt et convivia laeta, est requies dulcis..." — „Plăcute îmi sînt bogățiile, la fel și ospețele vesele, ca și odihna")*: și că *dulceața* odihnei amintește și de bucuriile iubirii, pentru care cele mai favorabile au fost totdeauna, în civilizațiile agricole, lungile nopți de iarnă precedate de hrană bogată și sărbă-

torească, nu putem să nu ne gîndim la ea), primăvara, revendicînd întoarcerea cucului, pe care ar vrea să-l țină departe, poate la rîndul ei să se mîndrească cu florile al căror vestitor este această pasăre; și cu mierea; și cu construcția caselor, și cu navigația, și cu progenituri, și cu verdele cîmpiilor. Astfel că păstorul Palemon, ales judecător al neînțelegerii, poate sfîrși cu poftirea cucului care, neîndoielnic se va întoarce, purtător al unor imagini primăvăratice pline de bucurii, presimțite încă de acum în inima iernii: „. . . / *et veniat cuculus, pastorum dulcis amicus, / Collibus in nostris erumpant germina laeta, / pascua sint pecori, requies et dulcis in arvis, / et virides ravi praestent umbracula fessis, / . . .*“[37] În generația lui Rabano Maurul, urmînd celei a lui Alcuin, verdea amintire a însoritei Reichenau, *insula fericită*, îl va alina, în iarna geroasă a celulei sale de la Fulda, pe Valafrid Strabon, teoreticianul și cîntărețul horticulturii; și un alt poet, Sedulius Scottus, în versurile adresate episcopului Artgar, va cînta o strălucitoare viziune peisagistică, plină de veselie, primăvăratecă: „*Nunc viridant segetes, nunc florent germine campi, / Nunc turgent vites, est nunc pulcherrimus annus, / Nunc pictae volucres permulcent ethera cantu, / nunc mare, nunc tellus, nunc caeli sidera rident*“[38].

Circularitatea anotimpurilor, pe care se întemeiază temporalitatea regnului vegetal în măsura în care se constituie pe sine ca imagine peisagistică (întocmai ca în aceste versuri *primăvăratece* ale lui Sedulius Scottus) avea să fie de altminteri un motiv topic adevărat și propriu al întregii poezii, pînă în zilele noastre. Pînă în ajunul, și chiar dincolo de el, putem spune, acelei revoluții tehnico-industriale care, bună sau rea cum e, a abolit practic varietatea anotimpurilor: . . . *l'omn'nventa machini o'nvizioni — e chidda ca è'state la fa'nvernu . . .*“ — „. . . *omul născocește mașini și născociri — și ceea ce e vară, devine iarnă . . .*“ — îl pune

să spună pe un țăran catanez, pe la începutul acestui secol chiar, poetul Nino Martoglio, care a fost pentru dialectul sicilian ceea ce a fost Belli pentru dialectul roman. Abolite anotimpurile și, cu ele odată, timpul circular al naturii care se manifestă în viața anuală cu întreaga lui schimbare purtînd cu sine noutatea și repetiția (noutate a ceea ce se repetă; repetare a ceea ce e noutate) experienței zilnice a oamenilor din oraș, adică, acum, a aproape tuturor oamenilor: care aproape nici nu-și mai dau seama de anotimpuri, trăind în locuințe încălzite iarna și răcorite vara, hrănindu-se cu mîncare produsă artificial, și organizîndu-și zilele și nopțile într-o absolută indiferență față de lungimea sau scurtimea orelor cu soare, față de faptul că noaptea este înstelată și cu lună.

Știm cîtă importanță a avut în secolul al XVIII-lea poezia anotimpurilor, ale cărei legături cu o parte din creația muzicală a acestui secol sînt bine cunoscute; nu numai cea a lui Vivaldi și Haydn care poartă explicit numele anotimpurilor; așteptarea cucului aducător de primăvară o găsim într-un *Lied* de Mozart; și știm cum gustul poeziei anotimpurilor, ba chiar diversele gusturi care operează în poezia anotimpurilor (a cărei bibliografie enumeră între altele, nume ca cele, absolut incomparabile între ele, ale lui Pope și Hölderlin . . .) au determinat, apoi însuși gustul care călăuzea civilizația din secolul al XVIII-lea în opțiunile sale peisagistice. Spunem: gustul care întemeia poeticile și critica peisajului în secolul XVIII; și prin urmare cele pe care le putem numi instituții din acea vreme ale artei grădinilor: adică a mimezei artistice, cum vom vedea și a construcției finalist intenționate a peisajului natural[39]. Este un aspect al problemei asupra căruia va trebui însă să ne întoarcem și să ne ocupăm în paginile finale ale studiului nostru: aici, ne interesează să subliniem felul în care imaginea peisagistică a regnu-

lui vegetal prezintă o temporalitate circulară ce se întoarce mereu după rotația anotimpurilor: a căror alternare alina poeții carolingieni cu privire la constatata caducitate a oricărei prezențe lumești și, cum la începutul secolului XIX, într-o cu totul altă atmosferă culturală, Florența, 1819, avea să-i sugereze lui Shelley profeția triumfală cu care se încheie *Odă vîntului de Apus: „ . . . O, Wind, / If Winter comes, can Spring be far behind?"*[40]. O profeție, aceasta, pe care n-o putem înțelege dacă n-o citim împreună cu unele imagini și unele gînduri din primele terține: unde apare tocmai continuitatea infinită a anotimpurilor care se înnoiesc repetîndu-se și au în trecut viitorul lor, în viitor trecutul lor; *„O sălbatec vînt de apus, tu suflare a toamnei, / tu, de a cărei prezență nevăzută frunzele moarte / sînt tîrîte, ca fantasme care fug de un mag, /// Galbene, și negre, și palide și măcinate ca de febră, / mulțimi ciumate: O tu, / care călăuzești către patul lor iernatic întunecat /// Semințele înaripate, acolo, unde ele stau în frig înmormîntate, / fiecare asemenea unui cadavru în groapa sa, pînă cînd / sora ta azurie Primăvara va suna /// din trîmbița ei deasupra pămîntului visător, și va umple iar / (aducînd dulcii muguri ca pe turme să pască în văzduh) / în culori vii cîmpia și colinele: / . . .*"[41].

Anotimpurile, ca semn al timpului care revine, dezicînd ireversibilitatea, sînt mărturii în peisajul vegetației — și chiar aici că vegetația este temporalitate care revine, în timp ce producția mecanică se bazează pe temporaneitatea ireversibilă, este (ne-am dat seama) o altă opoziție de fond între agricultură (activitate lucrativă umană a cărei normă este ritmul circular al anotimpurilor, și care operează *în* peisaj pentru a-l construi sau a-l modifica fără să-l distrugă vreodată) și industrie: care contrazice hotărît legile naturii, rod al deciziei umane de a se opune naturii, și prin urmare neținînd seama de circularitatea anotimpurilor.

De aceea, pentru că se întemeiază pe ireversibilitate, industria are ca scop o absolută echivalare calitativă a timpului: căreia îi corespunde o calitativă *nivelare* analogă a spațiului; o nivelare care echivalează orice metaspațialitate prin contemplarea substanțialității teritoriale destinată producției și consumului. Nu întîmplător antimetafizicitatea este nota constitutivă fundamentală a filosofiilor în care era industrială își cîștigă conștiința de sine; așa cum anticontemplativitatea este constitutivă pentru teoriile de artă; pînă la cele ale *operei deschise*, al cărui fundament presupus este acceptarea ireversibilității recunoscînd prin urmare folosirea artei prin întrebuințarea unei unelte. De aici, de la această nivelare calitativă a spațiului și a timpului, prin care industria nu secondează peisajul cum o face agricultura, nici nu-l construiește sau îl modifică, ci, pentru a se instala în el, începe prin a-l altera, și-l distruge odată ce s-a înscăunat acolo, anihilînd natura vegetală care are rolul hotărîtor în constituirea peisajului ca spațiu imagine finită a temporalității infinite: din această rațiune nu are sens, cum am văzut, să vorbim de un peisaj industrial, trebuind să recunoaștem în ambientul industriei anti-peisajul prin definiție — și numai pe baza acestei recunoașteri este cu putință să cercetăm eventualele sale potențialități estetice. Anti-peisaj, ambientul industriei, pentru că în el viața nu recunoaște existența care se manifestă în vitalitatea ei, infinitul prezent ca fundament al finității sale, dar altceva nu poate face decît să oglindească propria-i existență finită într-un orizont de finitate absolută: un orizont în care nimic nu are valoare prin sine însuși, ci totul este în funcție de altceva și care-și epuizează propria destinație în îndeplinirea funcției căreia îi este destinat.

e) **Imaginea vieții.** În peisaj, a cărui parte fundamentală este vegetația, această imagine a timpului infinit ca circularitate a anotimpu-

rilor ce respectă periodic verdele și aurul frunzișului, ierburilor, secerișurilor, și, ciclic reînnoiește parfumul florilor, savoarea fructelor; în peisaj, spunem, viața contemplă imaginea însăși a temporalității infinite: a acelei temporalități prin care, trăirea fiecăruia din noi, în noi înșine ca și în toți ceilalți, în alții rînd pe rînd, fiecare în *sinea* sa, o simțim, înainte chiar de a o înțelege explicit, ca o finitizare a infinitului: temporaneitate a absolutei temporalități, a *existenței* universale deasupra spațiului și deasupra timpului, care se manifestă într-o singularitate spațio-temporală; și, acesta este, în mod obligatoriu și critic adus la zi, sensul care-l are pentru noi aserțiunea kantiană că frumosul este *simbol al binelui moral*. În peisaj, s-o mai spunem o dată, viața se bucură de o eliberare nu *de* finitate ci *a* finității: eliberare de neliniștea care oprimă finitatea și o mîhnește, de concilierea acestei finități cu propria întemeiere infinită: este deci, prin urmare, bucuria finitului care se știe întemeiat în infinit și ca întors către infinitatea propriei întemeieri. Și dacă vegetația este forma finității ce izvorăște din infinitate și se întoarce către infinitate în existența finității sale, prezența regnului animal este, în peisaj, prezența însăși a vieții: animalele sînt, în peisaj, viață prezentă în sine, o imagine a vieții ca atare, în care orice viață se oglindește și se recunoaște ca vie. Spunem: formă a infinității în măsura în care se arată ca finitate și sub înfățișările absolutului finit, ale ființei. Infinitate ca imprevizibilitate și inexorabilitate a vieții vii: care nu se lasă planificată nici programată; și este *noutate absolută* în *repetiția absolută* a legilor biologice care guvernează viața speciilor animale. Domestice sau sălbatice, inofensive sau periculoase, despre animale știm (sau mai bine zis: putem ști, prin observație și studiu), *cum* vor face ceea ce vor face, dar nu putem în nici un fel să spunem *ce* anume vor face și *cînd*.

Pe cît de previzibil, în circularitatea sa, este timpul care se constituie în imagine în regnul vegetal, pe atît de imposibil de prevăzut este timpul vieții animale: despre care trebuie să spunem că își manifestă temporalitatea absolută în temporalitatea trecătoare chiar în această surprinzătoare noutate a fiecărei mișcări ale sale: în această diversitate infinită, a cărei purtătoare este viața trecătoare a celor mai mici creaturi ce se reduc la diferența între regnul animal și regnul mineral, fiind totuși și unul și celălalt imagini spațiale ale temporalității absolute; ba chiar, în această existență, animalele ca și stîncile sînt imagini spațiale ale temporalității absolute. Identitate infinită, prezență inepuizată și inepuizabilă sînt stîncile; infinită diversitate, inepuizată, și ea, și infinit inepuizabilă, sînt animalele. Diversitate infinită a prezentului în sine și prin sine; diversitate a unei prezențe în continuă mișcare care, în mișcarea ei fără oprire (chiar și imobilitatea este, la animal, mișcare: cine observă un animal, va putea să-și dea seama că nici măcar în somn un animal nu este absolut imobil), chiar în această mișcare fără oprire, este prezent absolut. Un prezent în mișcare, care mereu atrage către sine viitorul și-l păstrează în el ca trecut; și rămîne el însuși, diversificîndu-se în el însuși din el însuși, în această infinită diversificare a lui către el însuși găsim, exact, propria absolută identitate: nu în mod diferit, ba chiar în sensul opus, de felul în care piatra sau metalul, și cu ele întreaga natură minerală, își au în identitate propria diversitate; și asemănător felului în care circularitatea timpului, a cărei imagine este natura vegetală, dă acesteia o unitate de diversitate și identitate: diversitate care, repetîndu-se, își cîștigă o identitate calitativă peste repetarea sa cantitativă în timp; identitate cantitativ multiplă a diversului care se repetă. Diversitate absolută și prin urmare imprevizibilitate absolută

a temporalității infinite care se manifestă în imagine prin natura animală.

Și despre acest lucru, în felurite moduri, și-au dat seama în orice epocă poeții: cînd gratificînd unele specii animale pentru o veselie a lor care nu este altceva decît felul nostru de a simți neprevăzutul pe care ni-l anunță prezența lor; și, alte ori, surprinzînd în privirea animalelor parcă oglindirea infinitului, într-o dimensiune imperceptibilă pentru noi. Să ne gîndim: „... că dacă păsărelele sînt și se arată vesele mai mult decît alte animale, asta nu se întîmplă fără un adevărat motiv. Pentru că într-adevăr, așa cum am semnalat la început, sînt din natura lor mai bine pregătite pentru a se bucura și a fi fericite. Întîi și întîi, nu par să fie supuse plictiselii. Își schimbă locul în fiece clipă; trec din țară în țară cît de departe vrei, și de jos de tot pînă sus, în tărie, în scurtă vreme, și cu o ușurință miraculoasă; se petrec în viața lor lucruri infinite și foarte felurite; își folosesc continuu trupul; abundă mai ales în viața exterioară... [...] ... Și pe urmă, așa cum stă scris mai sus, deoarece celelalte animale sînt înclinate în mod firesc spre liniște, păsărelele sînt înclinate către mișcare; și mișcarea fiind lucru mai viu decît liniștea, ba chiar viața fiind în substanța ei mișcare... [...] ...; putem trage învățăminte că pasărea are mai mare belșug de viață decît toate celelalte animale. Acum, dacă viața este cel mai perfect lucru față de contrariul ei, cel puțin la ființele trăitoare; și pentru asta, cel mai mare belșug de viață este cea mai mare perfecțiune; și prin acest mod natura păsărilor se dovedește a fi cea mai perfectă...".[42]

Mișcarea neîncetată, fulgerarea, am spune noi, cu care viitorul este purtat în prezent de păsări, ca o țîșnire a prezentului în apariția sa imediată, sînt, în *Elogio degli uccelli (Lauda păsărilor)* a lui Leopardi, unele dintre motivele pentru care, imaginarul autor al

acelei scrieri, Amelio, filosof solitar, gratifica păsările cu *un mai mare belșug de viață*. Mișcare imprevizibilă, ca o constituire în imagine a vieții ca atare: semn al unei bogății de viață care în sine arată infinitatea temporală a vieții însăși. Timp ca mișcare absolută, vom spune noi la acest punct: mișcare nu de la existență la non existență, ci de la o calitate a existenței la alta. Și prezența animalelor mai mobile (cele mai mobile dintre toate, dacă vrem să-l urmăm pe Leopardi), păsările, constituie peisajul, ca imagine a temporalității absolute; în care mișcarea animalelor prezente în peisaj și constituind, fiecare la rîndul său, specifica lui esteticitate (chiar și prezențele zoologice intervin în acele alegeri formale pe care va trebui să le luăm în examinare ca poetică și idealuri critice ale peisajului), apare ca mișcare *în* peisajul care este mobilitate *a* naturii: imagine, spunem noi, a mișcării temporalității ca mișcare absolută, purtînd în sine însăși propriul punct de sosire și propriul punct de plecare. Noi nu observăm mișcarea animalelor în peisaj (cînd ne îndreptăm către el în condiție de dezinteres estetic: fără primejdie pentru integritatea noastră, și fără interes, să presupunem, cinegetic) nu o observăm în ce privește existența ei translativă; nu o observăm, adică, în măsura în care ne duce de la un loc la altul, începe de la o poziție și sfîrșește la altă poziție. Acea mișcare, fie ea zborul păsărilor, saltul sprinten al maimuțelor de pe un ram pe altul, cățăratul fulgerător al veveriței, saltul felinelor, pe noi ne interesează, în contemplație, în ce măsură e mișcare avînd în ea propria rațiune și propriul scop: prezența mișcării pure care, clipă de clipă cuprinde totalitatea clipelor care preced și urmează. Și tocmai de aceea în contemplația estetică mișcarea animalelor ne interesează, în sine însăși și pentru sine însăși, noi vedem în ea, în măsura în care intervine în peisaj, o imagine a temporalității infinite ca

infinitate vie; temelie a însăși imobilității vieții care atunci cînd se autocontemplă în propria-i imagine mobilă se găsește în întregime în mișcarea ei: al cărei prezent, ca prezență *în* mișcare și prezență *a* mișcării, include în sine întreg viitorul și întreg trecutul. Animalele care se mișcă în peisaj, cînd le contemplăm, reprezintă în imagine sensul mișcării noastre înseși care, în sine și pentru sine, nu are alt scop decît pe sine însăși; și în ea orice punct, orice clipă sînt totodată cele ale plecării și cele ale sosirii, viitor și trecut față de sine însăși. Așa cum, mai exact, mișcarea noastră se dezbară de orice finitate a ei, condiționată de interese și rațiuni: în rătăcirea fără țintă și fără motiv, într-o singură direcție, în care constă contemplarea peisajului: care tocmai aici, în faptul de a fi o rătăcire fără țintă și fără motiv este mișcare absolută; și diferă de alte moduri ale fructificării estetice: de lectură, de audiție, care sînt, dimpotrivă, mobilitate absolută, și ca atare cer o concentrare mare; în timp ce observarea picturilor și a sculpturilor este, putem spune, o *mobilă imobilitate*, mișcare al cărei scop este cucerirea, din partea noastră, a absolutei imobilități a obiectului pe care-l observăm. În desfătarea pe care ne-o provoacă peisajul (ca și, într-o măsură mai mică și într-o manieră diferită, pentru *istoricitatea* obiectului, cînd ne învîrtim contemplativ în spații estetice urbane) gîndul nu este înlănțuit de nici un obiect imobil în care mișcarea noastră vrea să-l facă să pătrundă: este în schimb lăsat liber să rătăcească, ba chiar ademenit de fantezii mobile, felurit împletite cu reflecția. Nu degeaba, o carte la care va trebui să ne întoarcem, *Rêveries du promeneur solitaire*. este un document exemplar de critică de peisaj, ba chiar un model de contemplare a peisajului, analizată cu grijă și descrisă... Dar aici, acum, trebuie să încheiem analiza temporalității naturii, avînd în peisaj propria imagine

în care ea se constituie pentru noi ca obiect de experiență estetică.

Mișcarea animalelor, ziceam, ca obiect de contemplație în peisaj, este imagine a mișcării *calitative*: a mișcării temporalității care conduce prezentul la trecut și atrage viitorul în prezent, fără să anihileze și să nege nimic din ceea ce duce de la una la alta din aceste regiuni coextensive ale sale: schimbîndu-i numai atribuția. Și întrucît contemplăm în peisaj vioaia mobilitate a animalelor, această imagine pură a mișcării absolute, viața noastră însăși se simte înălțată la o dimensiune în care trecerea timpului restituie tot ceea ce credeam că ar fi luat și dus. Din temporaneitatea neliniștitoare prin care traiul nostru ne apare ca o fugă de la non existență la nimic, viața se ridică la o temporalitate pură, în care hotarele zilei de ieri și ale celei de mîine pier; unde totul, memoria și expectativa, este prezent în această mișcare a timpului vital; care în fața peisajului populat cu prezențe animale mobile se bucură de sine de parcă s-ar oglindi în el. Din nou, cuvîntul clarificator trebuie să-l căutăm în paginile poeților. Iată oglindirea condiției noastre finite în animale ca prezență, în peisaj, a vieții deschise spre infinit, viață al cărei sfîrșit nu îi stă înainte, ci a și trecut de el: „... *das freie Tier / hat seinen Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen...*“ „.... *liberul animal / își are totdeauna sfîrșitul îndărătul său / și dinaintea lui îl are pe Dumnezeu, și cînd pășește, mișcarea lui / este în eternitate, precum curgerea izvoarelor...*“. Și această prezență a animalelor în peisaj, ca imagine a temporalității (ca mișcare care nu neagă și nu distruge, de la calitate la calitate: mișcare infinită a temporalității infinite), nici o vorbă de-a noastră n-o poate reda mai bine, am constatat-o nu de mult cu totul întîmplător, de cît o fac unele versuri

din *A opta elegie Duineză* a lui Rilke. Putem, ba chiar trebuie, să citim mai departe: *„De parcă ar exista în el o conștiință asemenea nouă, / animalul ne iese înainte sigur, ne întoarce înapoi și ne trage / în altă direcție / Dar existența lui este / infinită, nu înlănțuită și oarbă / de propria condiție; pură, ca și vederea lui. / Și acolo unde noi vedem* viitorul *acolo el vede* Totul / *și în* Totul *el se descătușează în etern / . . .“*[43]).

Firesc, această trecere a vieții în mișcarea și în privirea animalelor are în ea ceva amenințător: de parcă prezența animalului în peisaj ar pune în primejdie viața noastră; astfel avertizîndu-ne cu privire la limitarea acesteia, asupra faptului că ar fi numai o fărîmă muritoare a acelei infinite vitalități care în periculozitatea latentă a animalelor ne arată măsura în care este mai mult decît viața noastră muritoare: a cărei infinitate intrinsecă se manifestă (și-a dat seama la timpul său estetica sublimului în formația sa cea mai riguroasă: cea kantiană, a *sublimului dinamic)* ca o capacitate de contemplare a primejdiei și de a se simți superior ei. Și despre primejdia animalelor prezente în peisaj, și devenită, în el, ca primejdie, obiect de contemplație, se poate spune ceea ce Kant, în *Observația generală* care urmează paragrafului douăzeci și nouă din *Critica puterii de judecată,* a scris pentru alte apariții peisagiste *(munți care se înalță pînă la ceruri, profunde hăuri în care apele cad furioase etc.)* despre primejdia (spunem noi) a infinitului ce depășește finitatea vieții: latura amenințătoare a temporalității, în care viața noastră temporanee este destinată pieirii. Cînd cineva se simte în siguranță, scrie într-adevăr Kant, munții repezi și prăpăstiile întunecate (la care putem noi adăuga amenințarea prezentă în aspectul unor animale) nu constituie o spaimă efectivă; sînt numai o încercare de a te lăsa astfel în voia imaginației noastre, pentru a-i simți puterea de a lega

emoția trezită de asemenea spectacole cu seninătatea sufletului, și de a fi superior naturii în noi înșine, și prin urmare și celei din afara noastră, în măsura în care poate avea influență asupra sentimentului nostru de bunăstare“.[44] Și nu este lipsit de interes, aici, pentru noi, faptul că aproape contemporane cu aceste considerații kantiene, și înrădăcinate în acea tradiție a esteticii sublimului de care Kant nu era neștiutor, sînt prima și a doua ediție, 1793, din *Tigrul* lui Blake: unde amenințarea fiarei, cu adevărat *sublimă* pentru cine reușește s-o contemple dezinteresat, era accentuată de adjectivul *cruel, crud,* ca atribut al ochilor de foc al tigrului: *„The cruel fire of thine eyes“, „Crudul foc din ochii tăi“.*[45].

Trebuie să observăm, în acest loc, că primejdia animalului și în general a întregului sublim dinamic, este, în peisaj, un mod, pentru noi, de a atrage atenția asupra limitării, a precarității vieții noastre, dar și a intensității ei: care-și capătă conștiința de sine tocmai știindu-se muritoare, în faptul de a ne putea da seama că sîntem vii chiar în murirea noastră, și această murire sîntem în stare s-o gîndim: în faptul că ne putem gîndi la moartea noastră, chiar temînd-o; și gîndind-o, o stăpînim, ne simțim superiori ei; în măsura în care gîndul-care-gîndește-moartea își spune moartea ca pe propriul conținut; și în el, viul (care ca simplu viu, e muritor) își depășește propria existență de trăitor-muritor: pentru că își știe propria moarte, și se simte însuși ca singularizare temporal-spațială a existenței: *existența* despre care Rilke vorbea, am citit ceva mai sus, în *Elegia de la Duino; existența infinită,* care este mai mult decît moartea, tocmai pentru că este mai mult decît însăși viața. Existența ca o coincidență de viață și moarte, temporalitate în care viață și moarte sînt absorbite, ca să spunem așa, în unitatea diversă de prezent trecut și viitor: în acea unitate în

care noi ne oglindim cînd contemplăm în peisaj prezența animalelor, a căror vitalitate este totodată mortalitatea lor; și poate fi cauza realizării, în noi, a putinței noastre însăși de moarte. De aici însufleţirea pe care animalele o conferă peisajului, prezența lor ca prezență însăși a vieții care știe tot atît despre ea însăși pe cît știe despre propria existență muritoare. Și de aici, și sensul de gol, și de ger, pe care ni-l comunică absența speciilor animale, dispariția lor prin exterminare sau inadaptabilitate (pentru speciile sălbatice), sau înlocuirea lor în peisaj, în măsura în care este vorba de animale de muncă, cu mașini neîndoielnic mai eficiente, poate chiar mai puțin costisitoare: dar care pentru o existență netrăitoare nici muritoare, sînt nu *dincolo,* ci *dincoace* de viață, tocmai pentru că sînt *dincoace* de moarte.

Înstrăinare de moarte ca înstrăinare de viață; și lipsa de viață adusă de înlocuirea animalelor cu mașini; sau de reducerea (am și avut prilejul să semnalăm) șeptelului de producție, și ea industrială: *mecanizată* în reproducere și hrănire; cantitate artificială simulînd o viață pe care n-o are, pentru că despre aceste pseudoanimale nu se poate spune că ar fi *născute* ci că au fost *produse* (în serie), ca și lucrurile; și epilogul existenței lor de produse nu este moartea, ci consumul, consum în serie după cum sînt consumate lucrurile. O înlocuire a mecanismului vieții: care pregătește abolirea oricărei vieți, așa-numitul gol biologic: absența vieții, într-un peisaj care nu mai este ca atare, pentru că înlocuirea, în el, a ceea ce este *viu* cu ceea ce este *mecanism* (aspect estetic al industrializării, constituirea lui în imagine, ca atare folositor și judecabil estetic), are propriu următoarele: ascunde și îndepărtează imaginea morții; în măsura în care ne arată ceva, prezența de care este animată, este o prezență (cea a mecanismelor), a cărei durată este teoretic nelimitată, și ca atare nu

ne duce cu gîndul la moarte. Este vorba însă, în acest caz, de o așezare nu *dincolo de moarte,* ci *dincoace de viață:* a cărei prezență, în peisaj, este cea variată și surprinzătoare a animalelor (sau a *semnelor* de prezență animală) în care temporalitatea infinită se arată, cum am văzut, ca infinitate vie, prin urmare infinitate a vieții; infinitate dusă înlăuntrul temporaneității viului: care prin faptul acesta de a-și simți în sine infinitatea se simte înălțat deasupra lui însuși, se simte ca încarnare a timpului infinit. În animale, în prezența animalelor într-un peisaj, se împlinește atunci acea identificare a temporalității infinite în temporaneitatea finită la care sîntem noi participanți; și ne dăm seama că participăm la plăcerea pe care ne-o dă fructificarea estetică a naturii; în *fericirea,* să folosim totuși și acest cuvînt compromițător, pe care *existența-într-un-peisaj* ne-o procură în măsura în care acesta este un spațiu al viului pe care-l contemplăm trăind și mai ales trăindu-l. Este fericirea constitutivă a frumuseții lumii, despre care, în 1741, pe malurile lacului Genevei, scria naturalistul Charles Bonnet (referitor la gîndirea acestuia sînt cunoscute legăturile cu filosofia leibniziană pe de o parte, cu cercetările științifice ale lui Buffon, Linné, von Haller, fiziolog și poet, pe de alta), în capitolul introductiv al lucrării sale *Contemplation de la nature:* a cărei traducere italiană o pregătea un om de știință de aceeași talie, nici mai mult nici mai puțin, Lazzaro Spallanzani: *„La beauté d'un monde a son fondement dans la diversité harmonique des êtres qui le composent, dans le nombre, dans l'étendue, dans la qualité de leurs effets, et dans la somme de bonheur qui résulte de tout cela".*[46] *„Frumusețea unei lumi își are temeiul în varietatea armonioasă a ființelor care o alcătuiesc, în numărul, în întinderea, în calitatea urmărilor lor, și în suma de fericire care rezultă din toate*

astea". Dar tocmai această frumusețe constituie, acum, pentru noi, o problemă de înfruntat.

NOTE

1. *Il tempo*, Padova, CEDAM, 1958.
2. HÖLDERLIN, *Briefe (Scrisori)*, Herausgegeben von Adolf Beck, Stuttgart Kohlhammer, 1954, p. 35.
3. Vezi nota lui Friederich Beissner, în: HÖLDERLIN, *Gedichte nach 1800 (Poezii din preajma lui 1800)*, Lesarten und Erläuterungen Stuttgart, Kohlhammer, 1951, p. 407.
4. A. BECK, *Heidelberg*, în: *Hölderlin, Beiträge seiner Verständnis in unserm Jahrhundert (Hölderlin, contribuții la înțelegerea lui în secolul nostru)*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck); 1961, p. 265 (inițial în: *Hölderlin-Jahrbuch — Almanahul Hölderlin*, 1947).
5. Asupra acestui dar de viață, și circumstanțele sale biografico-culturale, identificabile, după Beck, cu fuga poetului din Jena (vara 1795), care era încă un refuz al *idealismului rațional, ostil naturii*, din filosofia lui Fichte; *ibid.*, p. 267.
6. *Ibid.*, p. 266.
7. Traducerea italiană este a lui Giorgio Vicolo, în: F. HÖLDERLIN, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1958, p. 193.
8. *Heidelberg*, în: *Hölderlin, op. cit.*, p. 266.
9. *Idem*, p. 267.
10. *Idem*, p. 268.
11. *Idem*, p. 270.
12. *Ibidem.*
13. *Idem*, p. 271.
14. *Ibidem.*
15. *Idem*, p. 272.
16. *Ibidem.*
17. *Idem*, p. 273.
18. LORD BYRON, *Aroldo (Childe Harold)*, cîntul IV, CXVI—CXVIII; după traducerea italienească, citată de autor, a lui Aldo Ricci, *op. cit.*, pp. 91—93.
19. *Fragment: Rome and Nature*, în P.B. SHELLEY, *The complete poetical works*, edited by Th. Hatchinson, Oxford University Press, 1918, p. 588.
20. T. S. ELIOT, *The Waste Land*, I, *The Burial of the Dead (Îngroparea morții)*; după trad. lui Mario Praz: *La terra desolata (Țărmul pustiu)*, Torino, Einaudi, 1963, p. 17.

21. După trad. it. a lui Emilio Cecchi, în: *Poeti del novecento italiani e stranieri (Poeți italieni și străini din secolul XX)*, Antologie sub îngrijirea Elenei Croce, Torino, Einaudi, 1910, p. 596.
22. Bologna, Società Editrice „Il Mulino", 1968.
23. C. ANTONI, *Gratitudine*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 107.
24. R. M. RILKE, Muzot, 1922; după tr. it. a lui Leone Traverso: *„Apoi trebuie să mai știi că stelele/ și în pura piatră chipul / blînd, aproape senin, și atît de ușor, / ca neatins de pămîntescul chin"* (R. M. RILKE, *Ultime poesie (Ultimele poezii)*, Florența, Vallecchi, 1959, p. 235.
25. Prima și unica traducere autorizată a Dorei Prunetti, editor A. Solmi, Milano, 1907. Mai lesne accesibil este textul englez publicat într-o ediție ieftină, împreună cu o altă operă a lui Ruskin *(The Ethics of the Dust)*, de către Oxford University Press.
26. „Ați disprețuit natura; adică toate senzațiile sacre și profunde ale frumuseților naturale. Revoluționarii francezi au transformat în grajduri catedralele Franței; voi ați făcut terenuri de alergări din catedralele pămîntului. Unicul vostru concept de plăcere este de a vă plimba în vagoanele de cale ferată, în jurul lor și de a mînca pe altarele lor... [...] ... nu mai există în Anglia o vale liniștită pe care să n-o fi umplut cu foc arzător; nu a mai rămas un colțișor de pămînt englez care să nu fie plin de cenușă de cărbune...". Într-o notă din josul paginii, Ruskin adăuga, la acest punct: „Cu cîțiva ani în urmă, am fost uluit găsind că tot malul rîului, la Richmond, în Yorkshire, avea pămîntul negru ca urmare a aerului impregnat cu funingine care venea de la mii de mile depărtare". *Tr. cit.*, pp. 58—59; textul: *ed. cit.*, p. 63. Prima ediție a acestei conferințe a lui Ruskin este din 1865: timp care astăzi ni se poate părea o domnie a lui Saturn, din punct de vedere al conservării naturii sau, cu o expresie mai largă, a ecologiei.
27. *Ibidem.*
28. *„Hoc in itinere vidimus casum ex alto monte, scopulis interruptis, magno fragore ac sonitu, ut ipsummet casum suum queri ac lamentari possis existimare" (În drum vedem această cădere de pe muntele înalt, cu stîncile desprinse și făcînd un zgomot și un vuiet puternic, încît poți să deplîngi și să jelești însăși această cădere.* Original și tr. it. în: *Prozatori latini del Quattrocento*, sub îngrijirea lui Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 220—221.

29. *Reise in die Schweiz (Călătorie în Elveția)*, 1797, în: J. W. GOETHE, *Autobiografische Schriften*, III, Stuttgart, Cotta, 1954, p. 187. Am subliniat în traducere ultima frază: „Zerstörung, Bleiben, Dauern, Bewegung, unmittelbare Ruhe nach dem Fall" („Distrugere, iubire, durabilitate după declin, mișcare, pace sufletească nemijlocită).

30. În: *Descrizioni varie di cose naturali e di lavori d'arte, tratte dalle opere del p. Daniello Bartoli della Compagnia di Gesù (Felurite descripții de lucruri naturale și lucrări de artă, scoase din operele părintelui Daniello Bartoli din Societatea lui Iisus)*, Torino, 1836, p. 264.

31. După trad. lui Paolo Savy-Lopez și Giovanni di Lorenzo, Bari, Laterza, 1968, p. 297; original: *Die Welt als Wille und Vorstellung, (Lumea ca voință și reprezentare)* Wiesbaden, Brockhaus, 1949, II, 257.

32. Un tînăr sculptor de-al nostru care a ales cel mai greu și cel mai ingrat dintre materiale, ca materie căreia să-i dea formă, Alessandro Tagliolini, plecînd de la premise culturale foarte complexe (în care își are partea sa studiul asupra grădinăritului oriental), alătură sculpturii sale hidraulica de grădină: căreia îi restituie funcția de a dezminți duritatea și grosolănia materiei solide (care la ciment, din cauza artificialității originii, și presentimentului scadenței, este mai neîndurătoare încă decît la stîncă) cu vesela și gureșa fluiditate a elementului lichid în aspectul său de viitor în mișcare contrapus imobilității (în pictură, imobilitatea prezentului), care în ciment prezintă un trecut ducînd după sine prezent și viitor și poartă imaginea temporalității la limita cu existența temporanee a produselor industriale. Un soi de descătușare a cimentului, în sfîrșit, ceea ce urmărește Tagliolini în munca lui de artist. Ca o dorință de purificare a cimentului, însoțindu-l cu apa în mișcare, într-un ambient estetic caracterizat de prezența vegetației.

33. Din: *Die Alpen*, text din 1729. Citez după ediția vieneză din 1789: A. von HALLER, *Versuch Schweitzerischer Gedichte* (Eseu asupra poeziei elvețiene), p. 54—55. „Hier zeilst ein steiler Berg die mauergleichen Spitzen, / Ein Waldstrom eilt hindurch, und stürzet Fall auf Fall. / Der dick beschäumte Fluss drangt durch der Felsen Ritzen, / Und schiesst mit gäher Kraft weit über ihrer Wall: / Das dünne Wasser theilt des tiefen Falles Eile, / In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau, / Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Theile, / Und das entfernte Thal

trinkt ein Beständiges Thau. / Ein Wandrer sieht erstaunt in Himmel Ströme fliessen, / Die aus den Wolken fliechen und sich in Wolken giessen". O sută de ani mai tîrziu, sau aproape, aceleași teme aveau să fie tratate, cu un alt spirit, în unele interpretări în ce privește cascadele și rîurile izvorîte între munți, în *Memorials of a tour in the continent, (Amintiri din călătoria pe continent)* 1820, de către Wordsworth, un adevărat și propriu jurnal de călătorie în versuri: alcătuit din compoziții poetice a căror valoare artistico-literară între altele destul de inegală de la o poezie la alta) nu ne interesează aici, ci numai interpretarea apei rîurilor (în cascadele montane, sau în pașnica ei scurgere în mijlocul verzilor cîmpii) ca imagine a temporalității ca *identitate în mișcare*, după cum am avut prilejul s-o caracterizăm. Dar la aceste *Memorials* ale lui Wordsworth va trebui să ne întoarcem nu numai o dată: și pentru că sînt un document fundamental de critică *romantică* a peisajului. Ceea ce era acum stringent era să subliniem cum, în descrierea realistă a lui Haller, și în ulterioarele interpretări romantice ale lui Wordsworth, rapida curgere a apei printre stînci era raportată diferit la perenitatea mișcării ei: o fugă care rămîne identică ei înseși în multiplicarea aspectelor ei, în fărîmarea și din nou întruparea în ape; și contrastul îmbucurător al țîșnirii înfricoșătoare a apei cu luminozitatea curcubeului, perenitatea picăturilor de rouă (Haller) sau cu florile ce cresc pe marginea torentului care își aruncă trupul său gigantic pe buza stîncii abrupte: *„From the fierce aspect of this River throwing / His giant body the steep rook's brink, / Back in astonishment and fear we shrink: / But, gradually a calmer look bestowing, / Flowers we epsy beside the torrente growing, /..."* (*The fall of the Aar* — în: *Poetical works of Wordsworth, (Opera poetică a lui Wordsworth* Oxford, *University Press*, 1960, p. 267).

34. *„... / ... As mine eyes / Turn from the fortified and threatening hill, / How sweet the prospect of you watery glade, / With his socks clustering in pensive shade — / That, shaped tified and threatening hill, / How sweet the* smooth *meadow-ground*, serene and Still!" — *Between Namur and Liège*, în: *Poetical Works of Wordsworth*, pag. 265. Sublinierile sînt ale autorului.

35. Asupra conceptului de *instituții* în estetică, vezi: L. ANCESCHI, *Le istituzioni della poesia (Instituțiile poeziei)*, Milano, Bompiani, 1968, *Cercetarea* I, p. 44 s.u. Conexiunea termenului *instituție* cu ideea de *învățămînt (idem*, pp. 45—46) privește aici formarea gustului-pentru-un-anumit-tip-de-peisaj ca *model de comportament socialmente valid;* și din acest punct de vedere, orice *poetică a peisajului* poate și trebuie, cum vom vedea, fi examinată prin intermediul a ceea ce Anceschi numește *Reliefuri de structură și reliefuri de situație* (în: *Metoda*, cit. p.p. 30—39.

36. „... *super omne pulchrum viride, quomodo animos intuentium rapit; quando vere novo, nova quadam vita germina produeunt, ut erecta sursum in spiculis suis quasi deorsum morte calcata ad imaginem futurae resurrectionis in lucem pariter erumpunt...*" H. de *Saint Victor, Eruditiones Didascalicae*, XII in: *Migne Potrologia Latina*, t. 176, Co 819—820.
„... *peste tot verdele cel frumos, în ce fel farmecă inimile celor ce privesc; cînd începe primăvara, mugurii cresc ca într-o viață nouă, cînd, înălțați în vîrfurile lor ascuțite, izbucnesc în lumină, ca și cum ar călca pe moarte, către imaginea viitoarei reînvieri*".

37. „... și vine cucul prietenul bun al păstorilor. Colinele încolțesc cu voioșie," vor fi hrană pentru turme și loc de odihnă, / iar verzile ramuri vor da umbră pentru cei obosiți".
Conflictus veris et hiemis, în: Monumenta Germaniae Historica, *Poetae latini Aevi Carolini*, I. Reluată în: *The Oxford Book of Medieval Latin Verse, ed. by* F. J. G. Raby, Oxford, Clarendon Press, 1955. Si în: *Medieval latin Lyrics*, Penguin Books, 1929.

38. „Înverzesc acum..., înfloresc pajiștile ce au încolțit, se umflă mugurii, acum e anul frumos, / acuma păsărelele deosebit colorate umplu aerul cu triluri, / rîde acuma marea, rîde pămîntul, rîd constelațiile cerului". Aceeași temă, și unele din aceste imagini, mai legate de tema liturgică a Învierii, adică a reînvierii naturii, o găsim în *Carmen Paschale* al aceluiași autor, dedicată arhiepiscopului de Milano. Ambele texte sînt introduse de Waddel în: *Medieval latin Lyrics*, Penguin Book, cit. pp. 130 și 132.

39. Asupra acestui subiect îmi îngădui să trimit la eseul *Arte e natura nella poesia stagionale settecentesca (Artă și natură în poezia settecentescă a anotimpurilor)* în: R. ASSUNTO, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento (Anotimpuri și rațiuni în estetica din Settecento)*, Milano, Mursia, 1967.

40. „... *O vînt, / Dacă Iarna vine, poate Primăvara să fie departe?*"

41. „*O wild West Wind, thou breath of Autumn's being, / thou from whose unseen presence the leaves dead / Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing, / Yellow, and black, and pale, and hectic red, / Pestilence — stricken multitudes. O thou, / who chariotest to their dark wintry bed / / / The winged seeds, where they lie cold and low, / Each like a corpse within its grave until / Thine azure sister of the Spring shall blow /// Her clarion o'er the dreaming earth and fill / (Driving sweet buds like flocks to feed in air) / / / With living hues and odours plain and hill: / ...*" *Ode to the West Wind*, în: *The complete poetical Works*, cit., p. 577. Am preferat să recurg la o traducere-calc, mai degrabă decît la una literară, între care unele splendide, pentru a pune în evidență temele filosofice care ne interesează aici. (N.a.).

42. *Elogio degli uccelli (Laudă păsărilor)* în: *Tutte le opere di Giacomo Leopardi (Operele complete ale lui Giacomo Leopardi)*, sub îngrijirea lui F. FLORA, vol. I, *I Canti e le operette morali (Cânturi și mici opere morale)*, Milano, Mondadori, 1940, pp. 963—966.

43. „*Wäre Bewusstheit unsrer Art in dem / sicheren Tier, das uns entgegenzieht / in anderer Richtung-, riss es uns herum / mit seinem Wandel. Doch sein* Sein *ist ihm /* unendlich, *ungefasst und ohne Blick / auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick. / Und wo wir Zukunft sehn, dort sieht est* Alles / *und* sich in Allem *und geheilt fur* immer". In: RILKE, *Elegii duineze*, Milano, Cederna, 1947, pp. 88—89. Sublinierile aparțin autorului.

44. KANT, *Critica del giudizio (Critica puterii de judecată)*, trad. it. Gargiulo-Verra, Bari, Laterza, 1970, p. 122.

45. „*Tyger, Tyger, burning bright / In the forests of the night, / What Immortal hand and eye / Dare frame thy fearful symmetry? /// Burnt in distant deeps or kies / The cruel fire of thine eyes? / ...*" (a doua ediție), în: *The complete Writings of William Blake*, edited by Gottfried Keynes, Oxford University Press, 1966, p. 173. Textul definitiv, *idem*, p. 214: „*Tyger, Tyger! burning bright / in the forest of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful simmetry? /// In what distant deeps or skies / Burnt the fire of thine eyes? / ...*"; traducerea italiană de Giuseppe Ungaretti: „*Tigru! Tigru! fulger de*

foc / În pădurile nopții, / Care a fost nemuritoarea mînă sau ochiul / Care a avut puterea să formeze / Simetria ta care te îngheață? / / / În ce abisuri sau în care ceruri / A aprins focul crud din ochii tăi? /...". In: G. UNGARETTI, *Visioni di William Blake*, Milano, Mondadori, 1965, p. 67.

46. Citez după ediția tipărită la Amsterdam în 1776, p. 24.

V
PEISAJ ȘI NATURĂ ÎN EXPERIENȚA ESTETICĂ

1. Contemplație estetică și observare științifică a naturii. — *„La beauté d'un monde . . .*". Aceste cuvinte prin care, în tratatul lui Bonnet, începe încheierea primei părți, își găsesc corespondență în paginile de sfîrșit: unde autorul stăruie asupra *plăcerilor* pe care le dă observarea naturii (*„contemplation*", după cum am văzut, că o numește: și este destul de semnificativ, pentru noi, faptul că observația științifică este asimilată la Bonnet *contemplației*, care este actul, estetic fundamental). Dar va fi bine să avem sub ochi cîteva fragmente din *Conclusion* în care frumusețea naturii, ca sursă de bucurie pentru cel care o contemplă, în sensul extensiv pe care autorul îl dă noțiunii de *contemplație*, ne îndreptățește să comparăm întreaga natură cu o imensă operă de artă al cărei meșter va fi fiind Dumnezeu. O concepție destul de răspîndită în cultura iluminismului timpuriu și destinată a trece în terminologia oficială masonică: în care, prin mediațiunea certă a șantierelor gotice rămase active în Anglia tot secolul al XVII-lea, se prelungește teoria lui Platon expusă în *Timeus;* Demiurgul, definit de acum „Marele arhitect al Universului" — și tradiția fusese vie chiar și în neoplatonismul umanistic, întrucît această definiție recurge de mai multe

ori la *Teologia platonică* a lui Marsilio Ficino. Să citim prin urmare din ultimele pagini ale tratatului lui Bonnet: „... *J'ai présenté assez de faits et de faits interessants, pour que mes lecteurs puissent juger des plaisirs attachés à la contemplation de la Nature. Mais cette contemplation seroit bient stérile, si elle ne nous conduisoit point à l'Auteur de la Nature ... [...] ... Il a chargé les cieux et la terre de nous annoncer ce qu'il est. Il a proportionné nos faculté à ce langage divin, et Il a suscité des génies sublimes qui en approfondissent les beautés, et en deviennent les interprêtes ...*"[1] („... *Am prezentat multe fapte, și fapte interesante, pentru ca cititorii mei să poată judeca plăcerile legate de contemplarea Naturii. Dar această contemplare ar fi foarte sterilă dacă nu ne-ar conduce spre Autorul Naturii ... [...] ... El a însărcinat cerurile și pămîntul să ne spună ceea ce este el. El a proporționat facultățile noastre după acest limbaj divin, și a trezit genii sublime care i-au adîncit frumusețea și au devenit interpreții lui ...*").

Rîndurile lui Bonnet formează numai una dintre numeroasele atestări de simultaneitate, în literatura științifică și de popularizare din secolul XVIII, a interesului estetic și a curiozității științifice în ce privește natura: interesul estetic ca stimulent pentru studiul științific, cunoașterea științifică ca izvor, la rîndul ei, al unei ulterioare bucurii estetice. O corelare astăzi poate neglijată de istoriografii filosofiei și științei; dar care din secolul XVIII pre-iluminist și iluminist trebuia să treacă la filosofia și la știința romantismului: a cărui continuitate, în ce privește iluminismul, fie și numai o continuitate critică, merită să fie subliniată și pusă în evidență mai mult decît se obișnuiește, mai ales în timpuri ca ale noastre, în care ajunge o simplă obiectivitate istorică în ce privește mișcarea romantică, pentru a marca pe cel ce a dat probă de așa ceva în legătură cu mai multe *cărți negre* — sau de-a dreptul (tot

în numele unei ereditări iluministe arbitrar monopolizate) pentru a-l încrimina de o abominabilă complicitate ... Dar continuitatea istorică între iluminism și romantism nu ne interesează aici decît pentru faptul că, din iluminism, romantismul a moștenit unitatea de interes științific pentru natură și de desfătare estetică în fața naturii înseși; unitate teoretizată de Schelling, care, în *Idei pentru o filosofie a naturii* (1797), descria emoția estetică de care ne simțim cuprinși în fața naturii, exemplificînd cu referiri peisagistice care au fost comune în literatura din secolul XVIII și în tratatele despre sublim, pînă la Kant: „... Ceea ce simte cineva la vederea munților care se pierd în nori, sau lîngă tunătorul scrîșnet al unei cascade, se petrece în general în fața a tot ceea ce este măreț și maiestuos în natură ..."[2]. De la aceste considerații, Schelling trecea la o identificare de cunoaștere științifică și bucurie estetică în care bucuria estetică în fața naturii se întoarce la ea însăși, după ce s-a dezvoltat în cunoaștere științifică: și devine *suprema desfătare a sufletului* („*der höchste Genuss der Seele*"), întemeiată pe o armonie de subiectivitate și obiectivitate ca o cunoaștere a naturii drept *armonie desăvîrșită*. Și armonia, acest concept-bază al cosmologiei și al metafizicii leibniziene (generat, însă, de teoriile muzicale ale epocii baroce), a fost pusă de Bonnet la temelia admirației sale pentru natura ca operă de artă: „... *cette liaison indissoluble, qui fait du passé, du présent, de l'avenir et de l'eternité une seule existence un seul tout individuel. / Des rapports qui existent entre toutes les parties d'un monde, et en vertu desquels elles conspirent à un but général, résulte l'harmonie de ce monde. / Les rapports qui lient entr'eux tous les mondes, constituent l'harmonie de l'univers. / La beauté d'un monde a son fondement dans la diversité harmonique des êtres qui le composent ...*"[3]. („... *această legătură indisolubilă,*

care face din trecut, prezent, viitor și eternitate o singură existență și un singur tot individual. Din raporturile care există între toate părțile unei lumi, și în virtutea cărora ele tind către un scop general, rezultă armonia acestei lumi. / Raporturile care leagă între ele toate lumile, constituie armonia universului. / Frumusețea unei lumi își are temelia în diversitatea armonică a ființelor care o compun . . .").

Schelling, firește, ajunge mai departe, dar nu într-atît încît să nu putem vedea în el moștenitorul romantic și metafizic al acelei *contemplation* din secolul XVIII, și beneficiarul conceptului său de *armonie:* „Scopul ultim al oricărei observații și științe ale naturii poate fi numai cunoașterea absolutei unități care îmbrățișează în ea totul, și care în natură nu se face cunoscută decît pe o singură latură a ei. Aceasta este ca instrumentul acelei unități absolute, instrumentul mijlocitor prin care duce la împliniri, în etern, și realizează ceea ce este prefigurat în intelectul absolut. În natură este de aceea cognoscibil întreg Absolutul, deși natura aparent dă la lumină numai succesiv, și în faze evolutive care nouă ni se par nedefinite, ceea ce în natura lacomă există odată pentru toate și în chip etern. / Rădăcina și esența naturii este ceea ce ține laolaltă unite infinita posibilitate a tuturor lucrurilor și realitatea lor . . . [. . .] . . . Suprema desfătare a sufletului constă, prin mijlocirea științei, în a pătrunde pînă la viziunea acestei desăvîrșite armonii care aplanează totul și totul îmbrățișează și a cărei cunoaștere depășește orice altă cunoaștere, în același fel în care întregul este mai desăvîrșit decît partea, esența mai bună decît particularul, principiul cunoașterii mai elevat decît cunoașterea însăși"[4].

Chiar la sfîrșitul ulterioarei cercetări asupra peisajului (legătură cu care lămurirea problemei pe care natura ca atare o pune filosofiei estetice s-a relevat în sfîrșit condiționată) este

obligatoriu să amintim foarte strînsa legătură genetică care unește aceste concepte ale lui Schelling cu *Critica puterii de judecată* a lui Kant: a cărei fundamentare, din punctul de vedere al raportului om-peisaj-natură ne va apărea totdeauna mai hotărîtoare pe măsură ce cercetarea noastră se va apropia de concluzii. Și mai strînsă încă, această legătură va reieși pentru cel care ar pune în relație *Ideile pentru o filosofie a naturii* cu scrierea, posterioară cu un singur an numai, despre *Sufletul lumii* (care avea să fie poetic comentată de Goethe și de Friederich Schlegel), unde Schelling duce mai departe concilierea între libertate și mecanism propusă de Kant, pînă la un concept al naturii ca Organism condiționînd Mecanismul[5]. Încă din 1791, dealtfel, cînd *Critica puterii de judecată* apăruse abia de un an. Hölderlin, amicul și codiscipolul lui Schelling, rezumase din ea un fragment decisiv pentru noi — „Natura în frumoasele ei forme ne vorbește în mod figurat, și oficiul de a explica scriitura ei cifrată a fost încredințat sentimentului nostru moral"[6] — folosindu-l drept motto la a doua ediție a versurilor sale *Hymne an die Schönheit (Imn frumuseții),* din care nu putem să nu cităm aici cîteva versuri cu adevărat lămuritoare.

„. . . / . . . *Natur! in deine Schoose / Lächelt ihm Elysium*" (. . . Natură! Elysium rîde în poala ta): în finalul imnului lui Hölderlin, *Elysium rîde în poala naturii;* și strofele din mijloc, în prima ca și în a doua ediție, cîntă Natura, fiica frumuseții, cu fulgerătoare viziuni peisagistice: „*Wo das Thal der Tannenhügel / Freundlich in die Arme schloss, / Wo die Quelle niederfloss / In dem blauen Wasserspiegel, / Fühlt'ich selig mich und gross*" — „*Unde valea colina acoperită de brazi / Frățește o strînge în brațe, / Unde apa din izvor curge / În azuria oglindă de apă, / Eu m-am simțit ferice și măreț*"[7]. Și foarte sugestiv pentru noi care acum recapitulăm istoria conceptului de *armonie,* cheie a unei con-

siderații estetice a naturii, este faptul că aproape contemporan cu *Imn frumuseții* este *Imn zeiței armoniei:* unde armonia este cîntată ca *regină a lumii,* a cărei putere se manifestă într-o natură a cărei naștere, cu întreaga sa varietate de peisaje, la un semn al Uraniei, o descrie poetul: „... / *Bete de iubire se string tinerele văi / Pe colinele bete de iubire; / Frumoase și mîndre, ca fii de zei, atîrnă / Povîrnișurile rîpelor de pieptul matern / Îmbrățișate furtunos de brațul mărilor / Tremură pămîntul de o nemaisimțită plăcere. / / / Cald și ușor respiră acum zefirii, / În iubire suavul mai se abandonează văii: / Păduri se nasc în ungherele rîpei, / Iarbă și flori rodește frageda rază...*" — „... *Liebetrunken schmiegen junge Tale / **Sich den liebentrunken Hügeln an:** / Schön und Stolz wie Göttersöhne hangen / Felsen an der mutterlichen Brust, / Von der Meere wilden arm umfangen, / Bebt das Land in niegefühlter Lust. / / / Warm und leise wehen nun die Löfte, / Liebend Sinkt der holde Lenz ins Tal; / Haine sprossen an dem Felsgeklüfte, / Grass und Blumen zeugt der junge Strahl / ...*"[8].

Cititorul care cunoaște o carte vestită la vremea ei, *Kosmos* a lui Alexander Humboldt, naturalist berlinez de formație romantică, prieten al lui Schelling și influențat de ideile lui filosofice, nu va putea să nu-și amintească aceste tinerești viziuni ale lui Hölderlin, citind unele fragmente din conferința ținută în 1827 /, (și intitulată, lucrul este semnificativ pentru noi, *Considerații introductive despre varietatea bucuriei naturii și întemeierea științifică ale legilor cosmice*) pe care Humboldt le-a publicat în 1844, ca introducere la primul volum din *Kosmos*-ul său[9]. „De cum începem să reflectăm asupra diferitelor grade ale bucuriei („*Genuss*") pe care le prilejuiește contemplația („*Anblick*") naturii, și găsim imediat că întîia bucurie este independentă de cunoașterea acțiunii forțelor, și aproape independentă, pînă și de caracterul special al regiunii în care ne găsim. Unde, într-o cîmpie uniformă, plante familiare acoperă solul și ochiul se odihnește pe întinderea fără sfîrșit; unde valurile mării dulce spală plaja și își înseamnă drumul cu alge și verzulii găteli marine: ne simțim totdeauna pătrunși de sentimentul naturii libere, de o obscură presimțire a *alcătuirii sale după lăuntrice legi eterne.* Stimulări care aduc cu ele o forță misterioasă: liniștitoare și împăciuitoare, așa încît înviorează și recrează spiritul ostenit; adesea aduc pacea în sufletul dureros lovit în propriile-i adîncuri, sau agitat de tumultuoasa succesiune a pasiunilor. Și tot ce în ele este grav și solemn, se dezlănțuie dintr-un sentiment aproape inconștient al înaltei rînduieli, al intimei legalități a naturii; din senzația de a se găsi în fața unor imagini ce veșnic vor reveni, unde universalul se oglindește în ceea ce organismul are mai special; din contrastul între infinitatea sentimentului moral, și limitarea existenței noastre, de la care noi ne silim să ne sustragem. În orice colț pe pămînt, oriunde s-ar arăta aspectele alternante ale vieții animale și vegetale, oricare ar fi nivelul culturii individuale, aceste daruri ale naturii sînt la dispoziția oamenilor"[10].

2. Nemijlocire și mediație în judecata estetică asupra naturii. La aceste indicații în ce privește bucuria estetică care precede studiul științific al naturii și ulterior este aprofundat de ea, Humboldt adaugă o morfologie adevărată și proprie a peisajului, considerat din punct de vedere estetic, și va trebui s-o utilizăm destul de curînd pentru că, dincolo de faptul că este un exemplu de înaltă proză, va fi de mare ajutor dezvoltării cercetării noastre, cînd vom fi pe punctul de a trece la examinarea celor pe care ne-am propus să le definim drept *poeticile* peisajului. Pentru moment, ne interesează să subliniem, la iluminism și romantism, și înlăuntrul gîndirii științifice, o considerație estetică a naturii corespunzînd celei teoretizate de filosofi ca Schelling, trăită și exprimată de poeți ca

Hölderlin: nu atît pentru că am vrea să pornim o reconstituire istorică exhaustivă, limitată măcar la etapa modernă, a problemei filosofice a naturii considerată din punct de vedere estetic — acțiune firește plină de fascinație, dar care, prin complexitatea ei, ar cere o tratare specifică — cît pentru că la originile acelei gîndiri moderne, ai cărui moștenitori nu putem să nu ne simțim (fie și asemenea tuturor moștenitorilor, cu necesarul beneficiu de inventar), ne preocupa punerea în evidență a unei atitudini față de natură ca izvor de bucurie estetică pentru cel care s-ar apropia de ea cu spirit contemplator, atitudine care ar putea, în vreun fel, să facă bilanțul, sau să integreze, unele sentințe foarte cunoscute rostite de Hegel în introducerea la *lecțiile sale de Estetică:* „... Chiar vorbindu-se de frumusețile naturale, — mai puțin la antici decît la noi, — totuși nimănui nu i-a venit în minte să pună în evidență punctul de vedere al *frumuseții* lucrurilor naturale și să facă o știință, o expoziție sistematică a acestei frumuseți..."[11]; și asta pentru că frumosul natural apare numai ca reflex al frumosului aparținînd spiritului, ca un mod imperfect, incomplet, un mod care după *substanța* lui este conținut în spiritul însuși..."[13]. Afirmații care, printre altele, este necesar să fie citite, și criticate, în lumina tratării pe care Hegel însuși, în lecțiile adunate de elevul Hoto în al doilea capitol din *Vorlesungen,* le-a închinat *frumosului natural;* și mai ales acel paragraf al doilea, care începe cu enunțuri în care, cine ar ști să le citească în mod critic, în contextul general al gîndirii hegeliene, nu va găsi, poate, o excludere a frumosului natural.

Nu va găsi, sau este posibil să nu găsească, acea non-predicabilitate a categoriei estetice în judecăți în care subiect să fie natura ca atare (natura care, cum vom vedea, este presupus fundamentală pentru orice tratare estetică despre peisaj), despre care în mod tradițional se obișnuiește, după respectivele puncte de vedere, să i se socotească meritul, sau să i se atribuie vina lui Hegel: care s-a ocupat în adevăr, de frumosul natural, evident, potrivit spiritului general al filosofiei sale. Și în contextul acestei filosofii sînt așezate paginile, în unele locuri foarte penetrante și sugestive, pe care Hegel le-a dictat despre frumusețea naturală, definită de el drept *prima frumusețe („die erste Schönheit"*): întîiul grad al unei frumuseți care se dezvoltă pînă la a ajunge pe culmea ei, în dezvoltarea, la rîndu-i, a frumuseții artei; al cărei punct de pornire, pe grade, duce, cum știm, la o risipire și o conservare a artei în interiorul filosofiei în măsura în care arta, pentru Hegel, este superioară naturii, dar este și ea grad al unei dezvoltări culminante în filosofie: *eliberare a spiritului de conținutul și forma finității, prezență și conciliere a absolutului în sensibil și în particular.* Și grad al dezvoltării frumuseții este frumusețea naturală, căreia îi lipsește *subiectivitatea ideală,* astfel că „spiritul nu poate regăsi în finitatea existenței și în limitarea și exterioara necesitate a acesteia, viziunea și bucuria nemijlocite ale adevăratei sale libertăți într-un teren diferit, mai înalt. Acest teren este arta, a cărei realitate este idealul"[13].

Despre Hegel este așadar nevoie să spunem că i-a dat maxima recunoaștere posibilă frumuseții naturale înlăuntrul filosofiei sale; și trebuie să amintim că în tratarea frumosului natural peisajul este examinat cu o cuvenită atenție: „... să vorbim pe lîngă aceasta despre frumusețea naturii ... cînd nu avem dinainte nici o formațiune organică vie; ca spre exemplu la vederea unui peisaj. Aici nu există nici o articulare organică a părților care să fie determinată de concept și care să se însuflețească la unitatea sa ideală, ci, pe de o parte există numai o bogată multitudine de obiecte și o conexiune exterioară de formațiuni diferite, organice și anorganice: profiluri de munți;

sinuozități de cursuri de apă, grupuri de copaci, colibe, case, orașe, palate, străzi, nave, cer și mare, văi și rîpi; dar de altă parte, în această diversitate ni se dezvăluie o concordanță externă, plăcută și impunătoare *(Eine gefällige oder imponirende äussere Zusammenstimmung)* care ne interesează. În sfîrșit, frumusețea naturală dobîndește și o relație particulară suscitînd stări sufletești *(durch das Erregen von Stimmungen des Gemüths)* și acordîndu-se cu acestea. Această corespondență o au, de exemplu, liniștea unei nopți cu lună, pacea unei văi pe care un rîu o străbate șerpuind, sublimul mării dezlănțuit cu furie de valuri, calma măreție a cerului înstelat. În asemenea caz semnificația nu mai aparține obiectelor ca atare, ci trebuie căutată în stările sufletești suscitate ..."[14]. Este tot ceea ce un filosof ca Hegel putea spune despre natură și peisaj; și o eventuală critică a acestor afirmații nu-și găsește locul într-o cercetare estetică închinată peisajului: pentru că o tentativă de acest gen ar fi legitimă numai în interiorul unei regîndiri istorico-critice a întregii estetice hegeliene; și prin urmare a filosofiei lui Hegel; în contextul căreia acele *Vorlesungen über die Ästhetik*, în care este tratat primul grad al spiritului absolut, se justifică, o dată cu întreaga lor importanță, dar și cu întreaga lor problematică.

Pentru noi, aici, poate fi demnă de notat afirmația că frumusețea naturală (pentru care Hegel aduce, în acest caz, exemple peisagistice moștenite din tematica de secol XVIII *a grațiosului* și *sublimului) suscită stări sufletești.* O aserțiune pe care o putem înțelege în mod just și putem s-o criticăm, avînd mereu prezent în minte că în ea este amintirea, regîndită critic din punct de vedere hegelian, a concepției kantiene a frumuseții naturale ca simbol al binelui moral: concepție de care, cum am văzut, Hölderlin, tovarăș de studii al lui Hegel, s-a slujit ca motto pentru al său *Imn*

frumuseții; și este totodată anticiparea acelei reduceri a peisajului (și prin urmare a naturii în măsura în care ni se arată nouă ca peisaj) la simplu pretext pentru efuziuni sentimentale, fapt care a devenit apoi loc comun: și pentru că sensului literal al afirmației lui Hegel, printre altele extrapolată de filosofia în care ea își are o legitimitate neimplicînd deloc negarea peisajului ca obiect estetic, i s-a adăugat difuzarea banalizantă, reductivă la extrem, a unei fraze conținută în jurnalul filosofului și eseistului genovez Henri Frédéric Amiel, profund cunoscător al lui Hegel și al întregii filosofii clasice germane, cu care se simțea asemănător: *peisajul este o stare a sufletului.*

Universal cunoscută această frază; și devenită de atunci supărătoare: indispensabilă, ba chiar obligatorie, țintă polemică a tuturor apărătorilor ambientului natural, chiar și pe plan estetic, împotriva devalorizării lui de care, în atîtea feluri, s-a făcut responsabilă gîndirea modernă; și care de la idealismul post-hegelian la neopozitivismul logic al zilelor noastre, a furnizat mai mult decît un alibi pentru distrugerea naturii consumate de speculația edilitară și de industrializare: două fațete ale unui singur pilastru, pe care am sperat zadarnic încercînd să le disociem, în cursul ultimelor două decenii. Alibiul pe care fraza lui Amiel, citită nu mai puțin greșit decît a fost interpretată premisa că am putea să o găsim în estetica lui Hegel, l-a furnizat erorilor, și, de ce să n-o spunem, edilitarismului industrializat, constă, din punct de vedere filosofic, într-o deformare subiectivistă a judecății estetice rostită cu privire la peisaj: în sensul că această categorie estetică este afirmație nu a peisajului (fie și ca reprezentare, în sensul kantian), ci a stării sufletești la manifestarea căreia el oferă pretextul: cu lipsa de importanță a peisajului ca atare, redus la grosolana materialitate. Ne întrebăm însă, dacă Amiel intenționa într-ade-

văr să spună asta: și pentru a răspunde așa cum este drept, nu putem face altceva decît să citim din nou ceea ce scria el pe data de 31 octombrie 1852, și să restituim contextului afirmația că *peisajul este o stare a sufletului*, unde poate recîștiga, pentru cititorul neprevenit, semnificația sa genuină. Să citim: „*Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque detail. La vraie poésie est plus vraie que la science, parce qu'elle est synthétique et saisit de l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat. L'âme de la nature est devinée par le poète, le savant ne sert qu'à accumuler les matériaux pour sa démonstration. L'un reste dans l'ensemble, le second vit dans une région particulière. L'un est concret, l'autre abstrait . . .*"[15] („*Un peisaj oarecare este o stare a sufletului, și cine citește în amîndouă este încîntat să regăsească similitudinea în fiecare detaliu. Adevărata poezie este mai adevărată decît știința, pentru că ea este sintetică și sesizează de la început ceea ce îmbinarea tuturor științelor va putea cel mult să ajungă odată ca rezultat. Sufletul naturii este ghicit de poet, savantul nu slujește decît la acumulare de materiale pentru demonstrația sa. Unul rămîne în ansamblu, al doilea trăiește într-o regiune specială. Unul este concret, celălalt abstract . . .*").

Nu credem să fie nevoie de prea multe argumentări pentru a indica în aceste propoziții ale lui Amiel întreg contrariul a ceea ce a fost socotit că ar putea deriva din una singură măcar, mai mult, amputată. Numai cine nu vrea poate să nu-și dea seama de felul în care Amiel înțelege să spună că peisajul este pentru natură, ceea ce pentru un om este o stare a sufletului; și că în peisaj natura își dezvăluie propria esență (*sufletul*, scrie el), pe care noi putem să-l cunoaștem în același fel în care

cunoaștem stările sufletului semenilor noștri: nu prin analize și argumentări științifice, ci prin sinteza poetică, care exprimă identitatea peisajului, în măsura în care exprimă *o stare a sufletului* naturii, și a stării de suflet pe care ea o trezește în noi. Un *mod*, ba chiar *modul*, *singurul* mod în care este posibil din partea noastră să luăm act de semnificatul obiectiv al cărui purtător este orice peisaj, prin maniera, (spunem noi) în care în el natura compune în imagine unitară multiplele și variatele individualizări ale celor trei *regnuri ale lui Linné*, adică prin constituirea sa ca obiect al acelei foarte speciale experiențe estetice pe care nu peste mult timp va trebui s-o examinăm în mod special. Și ca o concepție de acest gen să poată fi fără doar și poate pecetluită ca *romantică* și *irațională*, meritînd, ca atare, de a fi exilată (însoțită chiar cu un mai mult sau mai puțin metaforic *autodafé* al cărților care o conțin), este un lucru care nu dovedește nimic împotriva ei, cum nu dovedește nimic în favoarea ei: dovedește numai că textele la care trebuie să ne referim, ca să avem un punct de sprijin în cercetarea noastră în legătură cu peisajul, sînt aproape totdeauna texte incompatibile cu orientările analitice astăzi la modă, cu pasiunea matematizantă a unor poeți ratați și a unor matematicieni tot atît de ratați, care ar vrea să reducă la algebră pînă și critica de poezie. De altminteri, din clipa cînd am pornit la această cercetare știam care erau căile de străbătut, și ce primejdii vom avea de înfruntat: dar asta nu trebuie să înspăimînte pe cel care a citit în întregime, sau măcar în parte, oratia *De nostri temporis studiorum ratione;* și a pătruns sensul polemicii pe care o desfășura Vico acolo, împotriva logicii matematizante a acelor timpuri: străbună directă, aceasta din urmă, a filosofiei analitice astăzi la mare onoare, reputată ca ceva foarte nou de cel care nu ține cont, așa cum se cade, de istoria gîndirii — și mai mult, adăugăm, perfect omogenă viziunii

consumatiste a întregului real. Să ne întoarcem așadar liniștiți la pagina în care Amiel ne învață un lucru pe care nu va trebui să-l mai uităm în cursul cercetării noastre: prin urmare, *stările sufletului* trezite de peisaj sînt purtătoare a unei semnificații obiective care numai *poetic*, și nu științific, se poate afirma. Și ca să înțelegem mai bine această lecție, ne va ajuta însuși exemplul lui Amiel, chiar din acea pagină a mai sus pomenitului *Journal Intime* deschis de noi nu de mult.

Trebuie, la acest punct, să citim în continuare jurnalul lui Amiel: din care atîtea ar fi de învățat, din toate punctele de vedere, dacă i s-ar dedica măcar pe sfert atenția pe care astăzi este *fashionable* să fie dedicată eseiștilor atît de puțin *vii* în comparație cu Amiel, chiar dacă sînt *în viață*, pentru starea civilă și pentru așa-numita *putere culturală*. Și vom citi prima jumătate a paginii semnate 31 octombrie 1852, pînă la fraza unde scrie că *orice peisaj este o stare a sufletului*. O pagină, merită s-o amintim, care ne poate introduce, chiar cu autoritate, în studiul așa-numitei fructificări estetice a peisajului: al modului special, adică, în care contemplarea naturii, în experiența peisajului, este totuna cu gîndirea speculativă, fie și în formă neexplicită; cu simțirea morală; și în plus cu senzațiile ființei noastre *fizice*, cu modul nostru de a ne simți în lume; ba, dimpotrivă: chiar cu cele mai elementare funcții vitale, începînd de la aceea a respirației, în care, nu întîmplător, anticii vedeau prezența sufletului de-a dreptul.

Contemplarea naturii, a *existenței* noastre în peisaj, suscită un sentiment în care gîndul mediază, putem spune, fizicitatea, iar senzațiile devin gînd în însăși măsura în care gîndul se face sensibil. Dar despre asta va trebui să vorbim mai departe, într-un mod ceva mai special. Să citim, pentru moment, pagina lui Amiel: *„Promenade d'une demi-heure au jardin par une fine pluie. — Paysage d'automne.*

Ciel tendu de gris et plissé de diverses nuances, brouillards trainants sur les montagnes de l'horizon; nature mélancolique, les feuilles tombaient de tous cotés comme les dernières illusions de la jeunesse sous les larmes de chagrins incurables. Nichée d'oiseaux s'effarouchant dans les bosquets et s'ébattant sous les branchages comme des écoliers entassées et cachés dans quelque pavillon. Le sol jonché de feuilles brunes, jaunes et rougêatres, les arbres à demi dépouillés, les uns plus, les autres moins, fripés de roux, de citron, d'amarante (ordre de dépouillement, catalpa, mûrier, acacia, platane, noyeur, tilleul, ormeau, lilas); les massifs et buissons rougissants; quelque fleurs encore: roses, béquettes, capucines, dahlias rouges, blancs, jaunes, panachés, égouttant leur pétales, des pétunias flétris, des mesembryanthemums au riche incarnat, et dont le feuillage en couronne éclipse par ses teintes mauves et roses les fleurs mignonttes; maïs desséchés, champs nus, haies appauvries. — Le sapin, seul vigoureux, vert, stoïque au milieu de cette phtisie universelle, éternelle jeunesse bravant le déclin. Tous ces innombrables et merveilleux symbôles que les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivant, la terre et le ciel fournissent à toute l'heure à l'œil qui sait le voir . . .“[16] *(„Plimbare de o jumătate de ceas pe o ploaie deasă. Peisaj de toamnă. Cer așternut cu cenușiu și cutat în diferite nuanțe, neguri zăbovind pe munții orizontului; natură melancolică, frunzele cădeau în toate părțile ca ultimele iluzii ale tinereții sub lacrimile amărăciunilor de nevindecat. Stoluri de păsări flecare strecurîndu-se în boschete și zburătăcind pe sub ramuri ca școlarii îngrămădiți și ascunși în cine știe ce pavilion. Pămîntul presărat cu frunze brumării, galbene și roșietice; arbori pe jumătate despuiați, unii mai mult, alții mai puțin, zdrențuiți cu roșu, galben, roșu purpuriu (ordinea despuierii, catalpa, dud, salcîm, platan, nuc, tei, ulm, liliac);*

pîlcuri de arbori și tufișuri roșind; și cîteva flori: trandafiri, bechete, colțunași, dalii roșii, albe, galbene, pestrițe, scuturîndu-și petalele, petunii ofilite, ghețișoară cu carnația bogată, și al cărei frunziș în coroană eclipsează cu tentele ei mov și roz florile micuțe; porumbi depănușați, cîmpuri goale, garduri vii sărăcite. Bradul, singurul viguros, verde, stoic în mijlocul acestei ftizii universale, eternă tinerețe bravînd declinul. Toate aceste nenumărate și minunate simboluri pe care formele, culorile, plantele, ființele vii, pămîntul și cerul le procură îndată ochiului care știe să vadă...".

3. Contemplarea trăită. Un paysage quelconque est un état de l'âme... Nu a sosit poate clipa, după ce am raportat-o la contextul său originar, și am luat cunoștință de felul în care Amiel *trăia în peisaj trăind peisajul*, nu a sosit oare clipa, spuneam, de a reabilita această frază a cărei faimă este de o bună bucată de vreme cel puțin dubioasă? Nu a sosit oare clipa, spuneam, să citim în fraza lui Amiel ceva în plus, ba chiar altceva, negația peisajului? Ceva în plus, ba chiar altceva ... Vrem să spunem: o indicație care poate ne ajută să înfruntăm unul din obstacolele cele mai mari care ne fac dificultoasă ajungerea la recunoașterea naturii ca obiect estetic, la înălțarea, să spunem, a naturii în obiectivitatea sa, ca realitate a cărei categorie estetică poate fi afirmată. O realitate, adică, pe care noi cu îndreptățire o putem considera o judecată estetică în clipa conștiinței reflexe, așa cum ni se întîmplă zilnic să conferim atributul frumuseții cu toate variațiile sale fenomenologice și istorice: frumosul pur și simplu; grația; sublimul ... Și putem de pe acum întrezări în aceste variații fundamentele poeticilor peisajului, ale *instituțiilor* peisagiste, pe care am mai avut cîte un prilej să le amintim. Dar nu trebuie să alergăm prea mult: este vorba, deocamdată, să vedem dacă definiția după care *orice* peisaj (*orice* peisaj,

luați seama, nu *peisajul*) este o stare *a* sufletului (și aici trebuie să fim atenți la propoziție: *a* sufletului, și nu, cum obișnuit se repetă *de* suflet); dacă această definiție, repetăm, nu ne-ar ajuta să pătrundem în ceea ce diversifică contemplarea peisajului, în măsura în care este *natură*, de contemplarea operelor de artă. Nu ne-ar ajuta, merită s-o spunem, să ne dăm seama că, în timp ce operele de artă le contemplăm ca pe ceva care sta în fața noastră (și lectura, și audiția sînt contemplări de acest tip), peisajul îl contemplăm nu ca *spectatori*, dacă se poate spune astfel, ci ca actori. Cînd contemplăm un peisaj, *sîntem* în acel peisaj; și așa cum existența noastră este viața pe care o trăim (chiar dacă nu se epuizează în viața determinată a fiecăruia dintre noi; spunem: în finitatea vieții), *existența* noastră *în peisaj* este *o trăire în peisaj*. De aceea este vorba de a vedea dacă, în ce sens, pînă la ce punct, această trăire a noastră în peisaj ne ajută să înțelegem definiția lui Amiel: *orice peisaj este o stare a sufletului.*

Două lucruri ar trebui să le avem veșnic prezente în minte: că prin *stare a sufletului* Amiel înțelege o clipă a naturii, o semnificație a sa spirituală; și că această semnificație spirituală a naturii, a cărei expresie ar fi, după spusa lui, orice peisaj, noi îl aflăm în starea de suflet pe care peisajul o provoacă în noi: și este cu totul altceva decît incerta amintire, în textul lui Amiel, din locuțiunea folosită de Hegel cînd scria că noi judecăm frumos peisajul datorită stărilor de suflet pe care le provoacă, și nu prin sine însuși ce-l duce pe gînditorul genevez la concluzii cu totul opuse față de cele ale lui Hegel: să vadă în aceste stări de suflet subiective aflarea, din partea noastră, a unui semnificat obiectiv al peisajului ca atare, *a unei stări de suflet a naturii*. Vom vedea altundeva dacă, și în ce fel, putem duce această afirmație dincolo de sugestiva metaforă folosită de Amiel cînd naturii îi atribuia un *suflet*,

ale cărui stări ar fi diferitele aspecte ale peisajului: dacă ar fi posibil, adică, și în ce fel, să interpretăm această afirmație adîncind-o pînă a deriva din ea o poetică anticipare a modului în care astăzi este poate îngăduit de a configura, cu corectitudine conceptuală, experiența noastră estetică a naturii în general; nu fără anumite analogii cu rezultatele științei moderne pe care noi, *laici*, nu le putem discuta, ci accepta ca și cum ne-ar fi transmise de către *clerici* în materie, adică de către oamenii de știință. Și cînd vorbim de experiența estetică a naturii, și prin analogie ne gîndim la rezultatele științei moderne, formulăm o ipoteză de cu totul alt gen decît cea care caută în natură un criteriu obiectiv al conceptului nostru despre frumusețe. Ne gîndim la o experiență în care nu există de o parte cel care contemplă și de cealaltă parte obiectul contemplat, natura: sînt eu cel care contemplu (fiecare din noi atunci cînd contemplă) și care sînt modificat de obiectul pe care îl contemplu, în aceași măsură în care obiectul (aici: natura a cărei experiență estetică o avem, contemplînd-o) ni se dezvăluie așa cum este modificat de contemplația noastră. Experiența estetică a naturii ar fi, atunci, această interacțiune în care actul contemplării noastre intervine în constituirea naturii ca obiect de contemplație. O experiență în care sentimentul de plăcere sau de neplăcere pentru actul contemplării noastre a ceea ce contemplăm, condiționează constituirea însăși a obiectului ei, care *este* frumos sau urît, așa cum ni se dezvăluie nouă, modificat fiind, în constituirea lui, de contemplația noastră; și o experiență în care noi, chiar dacă interesul care se impune este altul, sîntem la rîndul nostru condiționați de plăcerea sau de neplăcerea pe care ea ne-o aduce, în măsura în care este experiența *acelui* obiect. Și vom vedea, la timpul potrivit, cum tocmai acest mod de a pune problema ne va ajuta să învingem unele dificultăți care, altminteri, ar

continua să facă imposibilă de propus orice cercetare asupra istoricității peisajului, asupra poeticilor sale, asupra criticii referitoare la el; dar toate acestea vor rezulta mai limpede cînd vom fi dus la bun sfîrșit reconstituirea modului nostru de a trăi, cum s-a spus, în peisaj; și vom fi făcut bilanțul a ceea ce, referitor la el, ne poate sau nu ne poate învăța aserțiunea atît de rău famată a lui Amiel *„Un paysage quelconque est un état de l'âme . . .“*.

Spuneam, și am repetat chiar adineauri, că peisajul este o realitate estetică pe care noi o contemplăm trăind în ea; și am observat că este o condiție diferită de cea care ar caracteriza experiența operelor de artă: care, în actul prin care noi le contemplăm, *trăiesc în noi*, cum trăiește în noi o pictură, cum trăiește în noi o poezie: în sensul că, atunci cînd noi privim pictura, citim poezia, ele încep să facă parte din viața noastră; sînt în viața noastră, trăiesc în noi, pentru tot restul zilelor noastre: chiar și cînd ne ocupăm de altceva, *avem*, cum se obișnuiește să se spună și cum nu fără îndreptățire a fost spus, cu *totul altceva în cap*, decît poezia sau pictura; și chiar atunci cînd credem că le-am uitat. Astfel, un vers citit cu ani în urmă, al unui autor la care nu ne-am mai întors niciodată, țîșnește pe neașteptate din străfundurile memoriei: și prin țîșnirea lui ilumineză o situație în care ne găsim, și pe care, pentru a o înfrunta, credeam că ar fi cerut din partea noastră altceva decît poezia; tot așa culoarea, lumina unui anumit tablou, pe care credeam că l-am pierdut cu desăvîrșire din amintirile noastre, însoțesc toate împrejurările vieții noastre: și le regăsim în noi, limpezi și vii, cînd ne așteptăm mai puțin. Tabloul, poezia, continuă să trăiască *în noi* chiar și după momentul în care le-am întîlnit, pentru că din acel moment evenimentul contemplației (sau, cum sîntem acum obișnuiți să spunem, cu un cuvînt ce sună neplăcut: al fructificării) este o intrare pe care și-o fac ele în

viața noastră, întîlnire care își lasă în noi amprenta, pentru că ele trăiesc în noi, noi le adunăm în timpul nostru existențial. Și își lasă în noi semnul, într-o manieră asemănătoare, dar diferită totodată de felul în care îl lasă un peisaj: pentru că peisajul nu trăiește în noi, noi sîntem cei care trăim în el; și după ce l-am părăsit, continuăm să trăim în acel peisaj, prin nostalgie sau oricum prin amintire care, atunci cînd devine intensă în mod special, este ca și cum ar fi fost odată, în două localități diferite: în cea unde efectiv ne aflăm, și în cealaltă, în care ne amintim cum ar fi fost — și asta chiar dacă amintirea are cu totul altă culoare decît cea a regretului, este amintirea locurilor unde am vrea să nu fi fost niciodată.

Cine a *vrut* să se afle, fie și pentru o singură oră, pe șoseaua dintre Mestre și Marghera? Și totuși a te afla acolo este un lucru care nu se uită; nici nu se uită că a trebuit să renunți la villa palladiană a Malcontentei din pricina senzației de greață și de iritare și de oroare, insuportabilă la un moment dat: greața de duhoarea răspîndită de rafinării, ca și cum ai fi fost într-un nor uleios care-ți taie respirația; greața și iritarea din pricina zgomotului autocisternelor care încurcă circulația, și împiedică vederea locurilor; și oroarea de locurile înseși; unde fiece lichid este mocirlos, aerul opac, apăsător; și puțina vegetație care există este acoperit de o pojghiță densă, neagră și bituminoasă; otrăvește numai la simpla privire — infernurile lui Bosch sînt o glumă, prin comparație ... Anti-peisaj, deoarece e anti-natură; și ni-l amintim la modul *negativ*, pentru că experiența pe care am făcut-o acolo a fost experiența de a trăi în el; așa cum fiecare dintre noi își rememorează la modul *pozitiv* experiența locurilor prin sine fără faimă, nerecomandate de ghiduri turistice: dar a căror experiență estetică se califică în sens pozitiv, pentru că, în anonima lor simplitate, în natura lor modestă, de toată ziua,

comunică celui ce trăiește în ele, fie și numai în trecere, un simțămînt care este *o stare de suflet* ce ia naștere din ceva care ar putea fi mai mult sau mai puțin decît o stare de suflet. Este plăcerea vieții care se simte trăită: și, în respirația noastră, în faptul că ascultăm, că privim de jur împrejur, că ne mișcăm în toate felurile sau ne complacem într-o desăvîrșită imobilitate, se simte întărită în ea însăși, fizic; și sfîrșește prin a da atenție propriei fizicități, ca o fizicitate de fiece zi, nemijlocire a propriei *existențe naturale în natură;* și ne face plăcere, izbutește aproape să se dedubleze, și chiar în clipa cînd trăiește se contemplă pe sine trăind și în ce măsură trăiește; și se bucură dezinteresat, *estetic,* de acest act al contemplării sale, ca viață-care-trăiește.

Peisaje, să spunem astfel, cotidiene; și astăzi aproape toate dispărute, fiind urbanizate sau industrializate (sau, pe drept sau nu, doritoare, prin cei care trăiesc aici, de urbanizare sau industrializare). Fiecare dintre noi poate înșirui cu zecile astfel de experiențe (trăite *estetic* cînd te gîndești la cu totul altceva) numai să fi trecut vîrsta, să spunem astfel, maturității: pentru că, din păcate, experiențe de acest gen sînt de fapt imposibile pentru cel ce ar fi astăzi sub treizeci de ani. Și pe urmă ne minunăm de neliniștea tinereții; ne scandalizăm dacă unii tineri cer fumului de ierburi mai mult sau mai puțin otrăvitoare, pastilelor și siringilor, ceea ce noi (și toți, *totdeauna,* dinaintea noastră) găseam fără să căutăm măcar: ajungea să dai o raită prin locurile de dincolo de ușa casei — sau de-a dreptul în localități unde stăteam împotriva voinței noastre, trimiși acolo cu forța, să facem lucruri care nu ne plăceau deloc ... Dar acestea sînt inevitabilele cotituri *morale* și *istorice* ale unei expuneri care acum este, și vrea să fie o expunere de estetică: și ca atare, trebuie să lămurească, ba chiar o și face, cu ajutorul exemplelor scoase din experiența trăită, sensul, nu în mod

necesar condamnabil, pe care-l poate avea fraza lui Amiel, *orice peisaj este o stare a sufletului.* O stare a sufletului, desigur, sînt peisajele pe care le-am definit *cotidiene,* cele în care starea sufletului este plăcerea vieții pe care trăind-o, în ele, te bucuri de sine: de propria existență vie la modul fizic, al cărui protagonist și contemplator se simte în același timp; *o stare a sufletului* este și oroarea, însoțită de iritarea și greața, *fizice,* de alte locuri, de unele teritorii industrializate care nu se epuizează prin cele pe care le-am numit eu. Stare de suflet *subiectivă* care, în existența acelor locuri, își are propria condiție *obiectivă;* stare a sufletului care definește și caracterizează acele locuri a căror contemplare estetică este pentru noi unul și același lucru cu trăirea noastră în ele, și cu a ne fi aflat acolo trăind, fie chiar și pentru o perioadă foarte scurtă. Cu acel *a trăi în peisaj* pe care de curînd l-am dobîndit ca notă fundamentală a experienței estetice a peisajului, a unității în el (și am putea vorbi, folosind liber terminologia kantiană, de *unitate sintetică a priori)* a stării de suflet subiective (plăcerea sau suferința pe care acel peisaj o aduce în noi în măsura în care ne aflăm în el, și a-l contempla este constitutiv al lui a te afla în el) și a ceea ce, amintindu-ne de Amiel, putem numi *starea de suflet a naturii:* mai propriu, aici, semnificatul obiectiv al cărui purtător, în calitate de imagine a lui însuși, este orice peisaj. Unitate de plăcere subiectivă (sau subiectivă suferință) și semnificat obiectiv, despre care căpătăm conștiință în această stare de suflet. Și înainte de a porni la o ulterioară analiză aprofundată a semnificatului obiectiv care ni se dezvăluie condiționînd starea noastră de suflet, este necesar să încheiem socotelile cu afinitățile care subzistă între experiența estetică a peisajului, ca experiență în care contemplarea pesiajului este inseparabilă de trăirea în el, și experiența estetică a arhitecturii, a orașului: care are în comun cu cea a peisaju-

lui această notă fundamentală a trăirii *în* obiectul experienței noastre estetice; și de a nu putea despărți, decît printr-un act de abstracțiune a posteriori, contemplația ambientului în care trăim, de trăirea în el, cu toate implicațiile sale.

Este valabil pentru oraș, valabil pentru arhitectură, ceea ce am spus despre peisaj: care, spre deosebire de o poezie, de o pictură, și chiar și de un roman, de o sculptură, este astfel încît a-l contempla este totuna cu a trăi în ceea ce contemplăm; astfel încît și forma arhitecturii sau a orașului condiționează estetic trăirea noastră într-un oraș, într-un ambient arhitectonic. Un caz special este cel al audiției muzicale, mai ales în ce privește muzica instrumentală: despre care se poate spune că ar fi asemenea operei literare, în sensul că intră să facă parte din viața noastră, este un conținut al acesteia; dar în momentul în care o ascultăm, există și un ambient sonor în care viața se desfășoară, primind din desfășurarea ei un fel de amprentă specială, care marchează și uneori condiționează ceea ce eventual facem în timpul audiției, în măsura în care aceasta ne îngăduie să facem altceva, așa cum este muzica de banchete, foarte răspîndită în secolul XVIII, și despre care Kant, în *Critica puterii de judecată,* a formulat aprecieri foarte pertinente (din păcate tăgăduite în *Antropologia* de mai tîrziu: dar asta în această clipă nu ne privește); sau de-a dreptul te *poftește* să faci altceva: ca muzica de bal, astăzi, muzică, cum se spune, *ușoară* (sau de consum) dar strîns legată de muzica de concert pînă în prima perioadă a valsului, adică pînă la jumătatea secolului XIX. Ca să nu vorbim despre muzica special destinată să creeze ambianța, să condiționeze, să caracterizeze estetic desfășurarea unor ceremonii profane sau religioase: să ne gîndim la marșurile nupțiale, la marșurile triumfale, la marșurile funebre; să ne gîndim la muzica liturgică, prima din recentele sale transformări instituționale; și să ne

gîndim la muzica de curte din epoca barocă. Va fi prin urmare îngăduit să vorbim despre muzică — sau, cel puțin, de o *anume* muzică — ca formă în care *este* viața noastră; și, sub acest aspect, putem, ba chiar trebuie, să asimilăm muzica peisajului (ca și cea a orașului, arhitecturii), ca realitate estetică cu care facem experiență, ca să zicem așa, de dinlăuntru; trăind în ea, și nu situîndu-ne în fața ei, privind-o, așa cum se privește la teatru un spectacol.

Asimilare nu numai îngăduită, am spus, dar necesară, cea între muzică și peisaj: pentru că peisajul este un ambient nu numai vizual, ci și sonor; și audiția, ca audiție involuntară și cu atît mai condiționată, face parte din experiența estetică a peisajului în aceeași măsură și în același fel cu vederea. De acest fapt și-a dat seama, de-a lungul timpului, literatura privitoare la peisaj, în situațiile culturale cele mai incomparabile între ele: am citit Amiel, care comentează versul cu ciorile alpine simulante, într-o zi de soare tomnatic, bucuria păsărilor; și am citit Poggio Bracciolini, care compara zgomotul cascadei Rinului cu un bocet al rîului care este tîrît în cădere — dacă nu ne-am teme să ne pierdem definitiv reputația literară, văzînd că pe unii autori astăzi este obligatoriu să-i ignori, sau să te prefaci că-i ignori, dacă nu vrei să ai aerul de personaj *suranné*, am putea aminti unele fericite adjectivări reperabile în poezia lui Carducci care, odată, în 1872, a definit *verde* liniștea peisajului cîmpenesc. Și dealtfel, toți știm că peisajul, să spunem, esteticitatea peisajului este alcătuită și din valori acustice care se schimbă în funcție de ore și anotimpuri; din bîzîit, și zumzete de felurite insecte — în afară, bineînțeles, de liniște: care, în peisaj, este fundamentală; și astăzi ne dăm seama că nu *absența* vocii sau a sunetului (pe care vechii logicieni le-au numit un *nihil privatum*), ci *prezența lor*, este valoare *pozitivă*. Poeticile moderne își dăduseră seama de lucrul acesta de-o bucată de vreme, și știm ce importanță are li-

niștea, pentru unele din ele; dar pentru a-și da seama de experiența comună, era nevoie de o lungă, insuportabilă, privațiune de liniște, privațiune, mai mult, idolatrizată de filosofiile *futurologice:* în care, faptul de a simți zgomotele tehnologiei ar fi *îmbogățit* viața omului: aberație care riscă să discrediteze filosofia, cel puțin ca filosofie *futurologică*. Nu degeaba, de altminteri, abolirea liniștii este un indiciu al acelei industrializări și urbanizări fatale care distruge peisajul. Megalopolis-ul este regatul zgomotului, despre care cel mai nevinovat lucru ce se poate spune este că distruge sunetul nu mai puțin decît liniștea; pentru că sunetul, orice sunet, este atît de aproape de liniște, este, dimpotrivă, și alcătuit din liniște, pe cît este de departe de zgomot și incompatibil cu zgomotele de orice fel: care sînt promovate către o demnitate asemănătoare sunetului, cum se întîmplă în peisaj, cînd sînt înfășurate, ca să spunem așa, de liniște, și armonizate între ele de liniște. Astfel, rumoarea carelor și oamenilor pe puntea de la Heidelberg, în oda lui Hölderlin; tot așa rumorile constitutive ale unor peisaje leopardiene: *„Aud ades un bubuit de țevi de fier, / Care răsună din sat în sat . . .“; „. . . scîrțiie carul / drumețului care-și reia drumul. /...“.*

Afinitate între peisaj și muzică, așadar, ca între peisaj și oraș, peisaj și arhitectură. Dar și deosebirea între muzică și peisaj este de aceeași natură cu cea care există între peisaj, pe de o parte, și arhitectură, oraș, pe de alta: întrucît muzica, la fel cu orașul, cu arhitectura, este opera omului *artifex;* în timp ce peisajul este ambientul pe care omul îl *găsește*, ambientul *în care* omul *se găsește;* chiar și atunci cînd, în calitatea sa de *artifex*, operează în el și asupra lui, și îl reproduce prin mimeză, sau de-a dreptul, îl produce, printr-o mimeză de alt tip; sau supune peisajul unor metamorfoze variat premeditate, a căror calitate estetică poate fi studiată numai ceva mai tîrziu, cînd vom lua în cercetare istoricitatea peisajului, nu numai poe-

ticile și criticile de peisaj. Și tocmai acestei diversități a ceea ce este produs de către om față de ceea ce condiționează existența omului trebuie să-i acordăm atenția, dacă vrem să lămurim cu desăvîrșire diferența care există între *a exista în oraș* sau *în arhitectură*, în măsura în care este și implicită sau explicită contemplația estetică a orașului, a arhitecturii, și *a existenței în peisaj:* modul foarte special în care ființarea în peisaj se constituie ca implicită sau explicită contemplație estetică a naturii. Acel mod care l-a îndreptățit pe Amiel să scrie că *orice peisaj e o stare a sufletului.*

Arhitectura, am mai spus, și orașul sînt de așa natură, încît numai trăind în ele le contemplăm, nici mai mult nici mai puțin decît în felul în care contemplăm peisajul trăind în el. Pentru a folosi o terminologie mai modernă, vom spune că arhitectura, orașul (într-un sens ale cărui limite le-am văzut: chiar și muzica, sau cel puțin o anume producție muzicală) în asemănare cu peisajul și spre deosebire de alte opere de artă, sînt de așa natură, încît fructificarea lor estetică este solidară cu cea pe care am putea-o numi fructificarea lor vitală. Numai că arhitectura, orașul, presupun o intenție formativă umană: care este, la rîndul ei, în timpul istoriei. În acel timp al istoriei a cărei imagine spațială este orașul și arhitectura, pe care n-o putem gîndi fără să ne gîndim totodată și la oraș.

Existența noastră în oraș, în arhitectură, ca formă, atunci, a istoricității noastre; și emoția sa estetică este semn de plăcere sau de neplăcere a acestei istoricități ale noastre. Plăcere sau neplăcere, spunem, pentru istoria care se existențializează în trăirea noastră într-un oraș, într-o arhitectură; cu temporalitatea, durată istorică a cărei esteticitate este, precum știm, imaginea spațială; și corelativa plăcere (sau neplăcere) prin istoricizarea existenței noastre în prezentul arhitecturii, al orașului în care ne aflăm: o plăcere sau o neplăcere care duce cu sine implicit judecata asupra istoricității noastre înseși: acea judecată care fundamentează intervenția noastră, oricare ar fi, pe istorie și în specifica sa modalitate estetică, este luarea de conștiință a temporalității noastre existențiale în măsura în care *este în istorie* dar, cum am văzut, *o depășește:* sfîrșește prin a face un conținut din ea însăși ca existență ulteriorizantă a propriei istoricități; și prin urmare care revine, în propria trecere, la istorie și incluzînd-o în sine, la *natură:* despre care am văzut la vremea potrivită că, temporal, este înaintea istoriei și dincolo de istorie. Așa cum peisajul, imagine a naturii, este spațial, înaintea orașului și dincolo de oraș: întemeiază orașul, îl condiționează și îl include în sine. Despre această anterioritate și ulterioritate privind istoria vom lua la cunoștință estetic în plăcerea sau neplăcerea pe care peisajul ni-l provoacă, în *starea sufletului,* exact, cea de care vorbea Amiel: în acea stare a sufletului care este, putem spune, unitate sintetică a priori (de data asta într-un sens liber credincios fondării kantiene), de subiectivitate contemplativă și de obiect contemplat. De la această stare a sufletului, care este esteticitate trăită, anterioară judecății categorizante, se explică, apoi, în modalitățile felurite pe care le vom vedea mai departe, adevărata și propria judecată estetică, fondînd mimeza artistică a peisajului, care îi sînt, de fiece dată, tot atît de felurite interpretări; iar poeticile, critica peisajului. Mimezis, critică, poetici în care explicitarea judecății readuce istoria în peisaj, istoricizînd astfel peisajul însuși: care, ca natură, este înainte de istorie, și *dincolo* de istorie: o istoricizare, cum vom vedea, care aduce în peisaj natura la istorie și cultură, și împreună restituie naturii cultura și istoria.

Cum se întîmplă totdeauna în cercetări de acest gen, concluziile, însă, le vedem la fiece pas, dar apropiindu-ne de ele sîntem constrînși să le pierdem mereu din vedere, pentru a le regăsi după viitoarea cotitură: în felul creștetului unui munte — sau cum, stînd la o fe-

reastră a trenului care trece prin Saint-Gothard, apare și dispare din ochii noștri, la mereu alte niveluri, campanila satului Wassen. Astfel, acum că am lămurit în ce sens se putea, ba chiar trebuia să acordăm credit frazei lui Amiel cu privire la peisaj ca *stare a sufletului,* reflecțiile în jurul sensului real al acestei fraze ne-au redescoperit punctul nostru de sosire: considerarea peisajului ca obiect estetic cu care ar fi, astfel, autorizate poeticile și critica; și, prin urmare, o istoricitate a idealului estetic urmărit în *a gusta, a judeca, a modifica, imita și reface peisajul.* A judeca peisajul, a-l interpreta, și a interveni asupra lui pentru a-l modifica; sau a-l mima artistic (în modalitățile care pot fi cele ale picturii ca și ale artei literare, poeziei și prozei; sau și ale muzicii descriptive, și nu numai ale acesteia); sau, de-a dreptul, a-l construi ex-novo, în acea arhitectură de peisaj în care se dezvoltă, crescînd peste ea însăși, arta, cum spunea Kant, de *a dispune frumos produsele naturii.* Am numit grădinăritul, această artă azi aproape uitată: despre care totuși, știm de pe acum că va trebui în paginile noastre de concluzii să redactăm o apoteoză filosofică.

Dar ținta, întrevăzută, se sustrage din nou privirii noastre, pentru că ne găsim la o cotitură care o ascunde. Pentru a o revedea, ne trebuie, înainte de a fi epuizat examinarea *stării sufletului,* în sensul pe care l-am acceptat acum: ca o primordială dobîndire de conștiință a peisajului ca natură, în anterioritatea și ulterioritatea sa în ce privește istoria. Și trebuie să spunem că în emoția nemijlocită, din care s-ar explica judecata categorizantă, *anterioritatea* și *ulterioritatea* naturii față de istorie formează un singur lucru: unitate a vieții, care este *înainte* de istorie, și de *existență,* care este însăși viața *dincolo* de istorie. Unitate, spunem despre existența la nivel pur biologic, în care omul este o simplă ființă trăind asemenea animalelor, înainte de tot ceea ce trăiește (prin urmare și de plante: „... *Vegetabilia crescunt*

et vivunt. // Animalia crescunt, vivunt et sentiunt", scrisese Linné) și de existență, viață care a trecut prin istorie, prin cultură; și de sine însăși, ca individualizare a ființei: finitizare, am spus-o la timpul potrivit, a infinitului. În emoția estetică a peisajului, în măsura în care peisajul este natură *în care* trăim, această unitate este unitate nediferențiată de bucuria *fizică* cu care cel care trăiește, în măsura în care e natură, trăiește natura-ambient în care se află, și de contemplația cu care cel care trăiește, în măsura în care este gîndire, se bucură de natura în care se află și totodată se bucură de sine însuși care *trăiește această natură.* Este fericit, spunem, de propria trăire a naturii în sine și a naturii în el; trăiește totodată peisajul și el în peisaj; trăiește peisajul, și se trăiește pe sine în măsura în care trăiește peisajul ca o condiție *fizică* a propriei sale ființe trăitoare. Aceasta, pe care o putem numi unitate nediferențiată a plăcerii vitale și a fericirii gînditoare și gîndite, se prelungește și în explicitarea categorială a emoției estetice a peisajului, *a stării sufletului* de care vorbea Amiel. Și, prin asta, experiența estetică a peisajului, în măsura în care peisajul este natură (vom vedea mai departe că peisajul este natură, dar nu numai natură), diferă nu numai de experiența operelor de pictură, de sculptură, de literatură, în măsura în care, în mod obiectiv, aceste opere sînt astfel încît noi le fructificăm avîndu-le în fața noastră, și nu numai trăind în ele, ca într-un ambient spațial în care viața noastră se desfășoară, ci și al experienței arhitecturii: a cărei fructificare se aseamănă, cum s-a spus, cu cea a peisajului, arhitectura fiind operă de artă pe care o contemplăm, o apreciem, în măsura în care noi trăim în ea, pentru că și exteriorul, *fațada* unui edificiu este formă *în care* trăim și modelează un ambient.

Diversitatea merge și mai departe încă, investește și experiența orașului, a cărui condiție de spațiu ca mai mult ca spațiu numai, a

spațiului imagine a timpului se hotărnicește cu cea a peisajului, am stabilit aceasta încă de la început, stabilind totodată diversitatea și complementaritatea obiectivă a ceea ce am numit metaspațiul citadin și metaspațiul peisagistic. Și despre acest aspect al diversității ne vom da seama numaidecît, dacă amintim că peisajul, ca spațiu-imagine-a-timpului, diferă, cum am spus, de oraș, pentru că timpul, a cărui imagine este orașul, este *timpul istoriei*, în vreme ce timpul, care în peisaj își are propria imagine spațială, este *timpul naturii*. Tocmai de aceea, pentru că peisajul este natură, noi, în măsura în care sîntem și noi natură, nu ne limităm să trăim în *peisaj*, ci trăim *peisajul*, pentru că *trăim natura*, ba chiar trăim *din natură*: din acea natură care în peisaj se configurează în imagine, *a cărei* imagine noi sîntem, *căreia* îi aparținem, și nu simplă imagine pe care o observăm stînd în afara ei. Dar cînd se spune că *trăim peisajul* pentru că *trăim din natură*, trebuie să luăm aminte să nu credem că *a trăi din natură* ar fi aici o simplă metaforă. Expresia are o semnificație literară foarte cunoscută, și astăzi devenită de uz public, de cînd persoanele cele mai calificate și mai autorizate au simțit imperioasa nevoie de a face să sune, ca să spunem astfel, clopoțelul de alarmă, de a ne avertiza că expresia *trăim în natură* își găsește corelativul într-o alta, de spaimă: *fără natură am muri*. Și știm toți, oamenii de știință ne-au spus și asta, că *fără natură am muri*, ceca ce nu este la urma urmelor, astăzi, o expresie al cărei unic mod de a-l pronunța este condiționalul: întrucît chiar procesul de industrializare și urbanizare totală căruia i se datorește distrugerea peisajului (a acelui peisaj, firește, care este natura ca ambient în care trăim, scoțînd din ea o emoție estetică, găsind în ea acea *stare a sufletului* a lui Amiel), chiar acest proces de industrializare și urbanizare, spunem, accelerează cu repeziciune trecerea frazei *fără natură am muri*, de la modul condițional la viitorul indicativ. De atît de puțin

este nevoie pentru a transforma această frază, cînd o rostești sau o scrii, pentru a trece ceea ce ea desemnează de la starea de posibilitate la cea de siguranță: ajunge să schimbi o dată auxiliarul *am. Fără natură vom muri.*

4. **Experiența estetică și sentimentul vital. Fără natură vom muri:** această simplă propoziție vrea să însemne că ziua în care natura, întreaga natură, va fi moartă, acea zi ne va lipsi pe noi oamenii de orice putință de a trăi: că în măsura în care aparținem naturii, trăim din natură, respirăm natura, ne alimentăm din natură, ne potolim setea la izvoarele naturii. Sînt lucruri evidente, astăzi, pe care a le repeta înseamnă o concesie locului comun — înseamnă, sau mai bine, ar putea să însemne, dacă aici n-ar intra în joc viața noastră: acea viață care se bucură de sine cînd se simte trăind din natură, în natură; cînd, ca în experiența estetică a peisajului, capătă conștiința, fie și într-o formă implicită, a propriei unități simbiotice cu natura care este pentru noi, în peisaj, obiectul unei contemplații, aș îndrăzni să spun, totale. Nu numai văz, ci și auz — ne gîndim la murmurul undelor care l-a învățat pe Leibniz calculul infinitezimal; ne gîndim la căderea castanelor pe moliciunea frunzelor uscate, toamna... Văz și auz, și participare a tuturor celorlalte simțuri, cele pur *fizice*. Mirosul (orice peisaj își are parfumul lui special, care se schimbă după anotimpuri: și acest parfum formează acea *stare a sufletului* de care vorbea Amiel); mirosul și totodată pipăitul care nu se epuizează în simpla atingere cu mîna: pentru că pipăitul este și mișcare, a simți în jurul propriului corp adierea diafană a aerului campestru, sau densitatea grea a atmosferei urbane; și mergînd, a pune picioarele nu pe asfalt sau ciment, ci pe pămînt moale, sau dimineața, pe umezeală, pe roua poienelor; sau a auzi sub propriul pas covoarele de ace uscate din pădurile de conifere. Mirosul; pipăitul: și apoi, de ce

nu?, acea perenă regăsire a copilăriei care este savurarea unei mure din hățiș, a unei afine, a unei frăguțe de pădure — sau, simplu, a simți gustul sărat și iodat al aerului marin; sau, ca în acele lungi după-amieze de primăvară, a avea în gură, fără a fi mîncat nimic, un gust fraged de clorofilă, sosită împreună cu vîntul. Gusturi, parfumuri; și docilitatea pămîntului bătut; pietrișul cărărilor de munte; duritatea uneori aspră, alteori lucie sub picior, și lunecoasă, a lespezilor de piatră; și consistența felurită a stîncilor; care, fiind tuf vulcanic, sau silicoasă, sau feroasă, condiționează într-un anume fel (din motive pe care numai oamenii de știință specialiști, și nu totdeauna, ar ști să ni le explice) felul nostru de a simți fizic, cînd te afli în peisajul caracterizat de prezența lor. Tot atît de adevărat este că aerul din anumite locuri, și din rațiuni petrografice, sau mineralogice, unuia îi face, cum se zice, mai bine decît altuia; și acest *bine* este simțit și în experiența estetică a peisajului: ca o componentă a *frumuseții sale,* cauză printre atîtea altele prin care, să-l amintim încă o dată pe Amiel, acel peisaj este *o stare a sufletului,* o *anume* stare a sufletului mai degrabă decît alta.

Văz, auz; și miros, și gust, și pipăit: contemplația naturii, cînd ne aflăm într-un peisaj, este identificare a întregii noastre ființe, fără distincție între spirit și trup: pentru că bucuria sufletului, dezinteresată, este aici o specie de judecată căreia îi este subiect nu numai peisajul ca atare, prin ceea ce se poate asimila din el unei opere de artă, ci și senzațiile fizice ale existenței noastre în peisaj, ale trăirii noastre în natură, care se prezintă contemplației ca peisaj din care sîntem parte, pentru că îl trăim în timp ce ne găsim în el; și existența noastră în peisaj face corp comun cu trăirea *peisajului* și trăirea *din peisaj,* trăirea naturii care *este* peisajul. Contemplația care este și plăcere fizică prin aerul pe care-l respirăm. Peisajul cu miresmele sale, dar și cu culorile sale, cu luminile sale,

cu cerul său, apele sale, stîncile sale, vegetația sa, păsările și insectele și animalele sale de tot felul: care ajunge pînă la plămînii noștri, ne intră, literalmente, în sînge, și se răspîndește prin membre făcîndu-ne să simțim un singur lucru cu natura sa: și exaltă existența noastră ca natură, natura care este în noi, și o trezește; și face din ea obiect de bucurie, pentru suflet: trezind în noi bucuria identificării noastre cu natura, de a face din fericirea ei bucuria noastră.

„Freude trinken alle Wessen
An den Brusten der Natur . . .“
Bucurie beau toate ființele
din sînul naturii . . .

Dar aceste versuri pe care Schiller le scria în 1786, cine s-ar simți în stare să le repete astăzi, cu sau fără notele lui Beethoven (1822—1824) în preavestitul cor al Simfoniei a Noua? și cine, mai ales, s-ar socoti îndreptățit să le refere la o experiență comună a oamenilor din vremea noastră? Dacă *am muri fără natură* este o propoziție ușor de întors din modul condițional la indicativ, *Freude trinken alle Wessen / An den Brusten der Natur,* s-ar spune mai bine, acum, la un timp trecut, perfect sau imperfect. Prozaic, și fără nevoie de a traduce germanul *trinken* cu italianul (de aur, cum se spunea odată) *a suge . . .: Toate ființele au băut* (sau: *beau) bucurie din sînul naturii.* Și pentru că nimeni nu se gîndește că aici noi am vrea să călcăm în picioare nuanțele, împinși de o mînie polemică, de pasiune de estet, sau de *literat* (sau că este vorba de o șăgălnicie *neoludistă:* prin care, se face cu ochiul unor eventuali cititori *hippies,* pentru a le cîștiga bunăvoința, ar fi mai bine să aducem cîteva observații de specialitate, publicate în cel mai puțin suspect din locuri: revista care este distribuită cu o anume larghețe, în scop indirect publicitar, nici mai mult nici mai puțin decît de reprezentanța ita-

liană a uneia dintre cele mai mari companii petrolifere din lume.

Să citim: „Omul pentru a trăi, are nevoie de aer și de apă: de aer și de apă curate. Și totuși, tocmai omul este cel care, trăind, le poluează pe amîndouă. Această afirmație nu este valabilă numai în ce privește sănătatea umană: poluarea nu numai că otrăvește organismul, ci aduce pagube și distruge lucrurile de care omul s-a înconjurat, din care și pentru care trăiește... [...] ... *Smog*-ul ucide plantele și iarba în parcurile publice (unde există) sau le compromite creșterea, condiționată fiind de nefavorabila „climă" citadină. Apa poluată — mai ales cu poluanți de cea mai recentă „invenție" — ucide viața rîurilor și a lacurilor, noroiește malurile, corodează instalațiile, alterează puterea de germinare a pămînturilor pe care se extinde, compromite folosirea fîntînilor și pînzelor freatice, exclude oglinzile de apă poluate din folosirea lor în timpul liber..."[17]. „Pentru a socoti gravitatea poluării atmosferice, va fi de ajuns să cităm unele date numerice: s-a calculat că o singură mare centrală termoelectrică revarsă în atmosferă 500 de tone zilnice de substanțe sulfuroase; o mie de automobile produc pe zi 3.200 kg. de oxid de carbon, de la 200 la 400 kg vapori de hidrocarburi incomplet arse și de la 50 la 150 kg de derivate nitrice... [...] ... În ce privește ambientul natural, sectorul mai direct lovit de asemenea emiteri este acoperirea vegetală la toate nivelele, de la speciile erbacee la cele forestiere mari. Ajunge să ținem seama de condițiile de asfixiere în care trăiesc arbori care mai înveselesc încă metropolele noastre, cu suprafețele foioase acoperite de un strat negru de funingine, cu acele coniferelor complet decolorate spre roșu-brun, arse și supuse căderii premature, cu un aspect general care prevestește o moarte apropiată. Dar și în zonele mai deschise, în pădurile submontane sau de cîmpie, pretutindeni unde contaminarea ar atinge un anume

nivel, se întîlnesc fenomene de degradare treptată: diminuarea creșterii lemnoase, scăderea calității lemnului, moarte prin puternica prăfuire sau mînjire foliară, arsuri și uscări ale frunzelor..."[18], „... Aerul este un amestec de diferite constituante de compoziție mediu constante, dar calitățile sale naturale pot fi alterate fie prin introducerea unei substanțe străine, oricare ar fi ea, fie printr-o variație semnificativă a proporției componenților săi: în amîndouă cazurile, dacă aceste alterări produc un efect nociv sau un simțămînt de indispoziție, spunem că aerul este poluat. Dacă se ia în cercetare compoziția medie a atmosferei raportată în teste, cu acea care se respiră astăzi, luînd un eșantion din atmosfera oricărui oraș, se observă că dincolo de componenții fundamentali de azot, oxigen și gaze nobile, apă și anhidridă carbonică sînt prezente constant o serie de alte constituente ... [...] .... Prezența acestor componente este ușor de pus în legătură cu acele activități pe care omul le-a creat pentru a atinge un grad mai înalt de bunăstare și o viață aparent mai confortabilă... [...] ... și aceste considerații conduc la gîndul cum că atmosfera nu ar fi o sursă de capacitate nelimitată și că puterea sa autopurificatoare nu este infinită dacă printr-o anume continuitate rămîn în atmosferă sensibile concentrații de diferiți poluanți..."[19].

Nu sînt cuvintele unor poeți, a unor filosofi mai mult sau mai puțin înclinați spre misticism: dintre autorii pe care i-am citat aici, unul rezultă a fi arhitect și urbanist, de formație iluministă, nesuferind, pe cîte știu, de nostalgiile medievale de tip ruskinian, celălalt este chimist, de nivel, cum se spune, universitar; și am dreptate să presupun că între lecturile sale extraprofesionale nu trebuie enumerați, ca autori favoriți, Schelling, cei de seama lui Schlegel sau Novalis... Dar vrem să sfîrșim, cum se spune, *frumos*, deși expresia ar fi aici o antifrază, ba, tocmai de aceea. Și din ace-

eași revistă, din articolul despre apă de Alberto Mondini vom scoate o știre pe care Ruskin, dacă ar fi trăit pînă în zilele noastre, ar fi pus-o cu siguranță în apendice la o ipotetică nouă ediție a *Pietrelor Veneției:* „În laguna Veneției nu numai peștii au dispărut, ci este gata să dispară viața marină de la nivele inferioare unde rămîne numai apa otrăvită. Sub acțiunea otrăvurilor, întreg echilibrul biologic este pe cale să se schimbe poate într-o manieră ireversibilă: din cauza introducerii de fosfați și nitrați cresc algele; algele rețin reziduurile din canalele de scurgere și uleiurile minerale; midiile, bunele fructe de mare, devin purtătoare de moarte: este cunoscut faptul că midiile sînt purificatorii apelor, în sensul că acestea concentrează în ele germenii patogeni . . .“[20].

Freude trinken alle Wessen . . .? Că o lume ca aceasta poate oferi omului anumite plăceri, chiar plăceri *estetice,* este cu putință, chiar s-a documentat faptul: această tematică a fost de mai multe ori înfruntată; și fi-va de ajuns să amintim aici capitolul *Natura e innaturalità (Natură și nenaturalitate)* din cartea lui Gillo Dorfles *Artificio e natura (Artificiu și natură)*[21]. Dar trebuie să plecăm totdeauna de la anumite constatări care concură cu rezultatele științifice scoase cît mai de curînd la lumină de cei competenți; va fi de ajuns să amintim episodul, relatat de Dorfles, al spumelor albe care dansează într-o pădure germană străbătută de un rîu iremediabil lipsit de orice viață posibilă din cauza substanțelor chimice deversate în el: „Nici un pește acum nu-și mai putea găsi lăcaș în acele ape încă albastre și spumegînde și o vreme transparente și bogate în plancton și de tot felul de specii animale acvatice. Și totuși spectacolul la care fusesem martor (sau victimă a lui) era plin de farmec: ninsoarea vărătică de fulgi albi, zborul lor peste rîul înspumat în mijlocul păcii negrei păduri nibelunge . . . Farmec, evident, destinat a se converti în panică imediată, la ideea unui viitor de moarte pen-

tru orice animal, poate pentru orice plantă . . .“[22]. De la aceste considerații, Dorfles trece la formularea unei probleme deontologice de care toți sîntem interesați: și declară că este „sarcina noastră . . ., să alungăm nenaturalul, să transformăm elementele și evenimentele artificiale în naturale, printr-un act de cunoaștere și de voință; să nu permitem ca nenaturalul să se înstăpînească în mod ireversibil“[23]. Dar nu aceasta este, aici, tema noastră, deși orice pas înainte în cercetarea pe care o facem poate fi interpretată și ca o dobîndire ulterioară de elemente necesare pentru a înfrunta în modul cel mai drept problema ridicată de Dorfles. În această clipă constatăm nu pierderea plăcerii, a uneia sau alteia din plăceri, fie și estetică, sau eventuala înlocuire a unor plăceri cu plăceri diferite, ci pierderea acelei *bucurii* de care Schiller spunea că o bem toți din sînul naturii. Pierderea *bucuriei* întrucît nu este numai plăcere estetică, a contemplației, ci este mai mult sau mai puțin decît ea: este o plăcere a contemplației în care intervine, ca subiect al judecății implicit în ea, plăcerea vieții: sentimentul de a te simți viu; și de a satisface, în maniera cea mai firească, și prin urmare mult mai spontană, nevoile elementare ale vieții vegetative — și de aceea, bucuria estetică a fulgilor dansînd, relatată de Dorfles, este o falsă bucurie, pentru că este fără bucurie, și din pricina asta *împotriva* vieții. Plăcere, am văzut, de a respira, de a te mișca, de a gusta parfumurile și savorile pe care natura ni le oferă prin aerul pe care îl respirăm și în care ne mișcăm; dar o plăcere care depășește propria nemijlocire, și de aceea este *bucurie:* ceva mai mult decît fizicitatea sa elementară (și este și ceva mai mult decît orice plăcere a simțurilor în măsura în care este cu simplitate trăită), pentru că în experiența estetică a peisajului această plăcere a noastră se obiectivizează în ambientul din care o luăm: se proiectează, să spunem astfel, în imaginea ambientului său, și devine obiect de contem-

plație ca *stare a sufletului* pe care Amiel o găsea în peisaj. Sentiment asupra căruia a emis cele mai pătrunzătoare observații, cu cîteva decenii în urmă, un filosof, în a cărui estetică ontologică abundau, în afara temelor proprii asupra esteticii expresiei, și asupra esteticii formei pure, și laturile mai pozitive ale esteticii germane din secolul XIX, ale acelei *„Einfühlung"*, pe care în italiană am putea cu un anume arbitrar necesar, să o definim a *„contopirii"*[24]. L-am numit pe Nicolai Hartmann.

În foarte importantul capitol al tratatului său de estetică unde se vorbea despre *metafizica frumosului natural* Hartmann scria într-adevăr (și nu numai dintr-un singur motiv acele pagini ce ar merita în zilele noastre să fie mai bine cunoscute), „că există obiecte naturale care cu mult mai multă forță decît operele de artă incită la autobucurie *(Selbstgenuss)*, adică la bucuria propriilor sentimente, lucru care este totdeauna un impediment în viziunea estetică. Dintre acestea face parte, pe primul loc, peisajul, și tot ceea ce este înrudit cu el, o dată cu noi în el ne mișcăm cu plăcere"[25]. Și pentru a înțelege în adevărata lor semnificație aceste considerații ca și cele care urmează, trebuie să ne întoarcem la lectura tratatului lui Hartmann, pînă la acel paragraf dedicat în alt capitol *frumuseții peisajului*[26]. Tot ceea ce în peisaj „ne face inima să crească — stă scris în aceste pagini ale lui Hartmann — *pînă la punctul în care am vrea să ne risipim în el, ca să scăpăm de agitație, de zgomotul marelui oraș nu este, fără îndoială, obiect estetic, ci în aceeași măsură — și poate pe prim plan — obiect al sentimentului nostru vital,* „Gegenstand unseres Vitalgefühls"; *și aceasta trebuie socotit riguros distinct de obiectul estetic, deși lucrul nu este ușor fiind vorba în amîndouă cazurile de un același obiect.* „Sentimentul vital, afară de asta, se strecoară aici, în toate sensurile, fără limite recognoscibile, în plăcerea — estetică . . . [. . .] . . . Nostalgia

locuitorului din marele oraș merge, în aceeași măsură și în același fel, la staulul bovinelor și la ciorba de verdețuri ca și la livadă și la vîrfurile înzăpezite; staulul și ciorbele, însă, nu ating, de obicei, nivelul obiectelor estetice. Trebuie prin urmare să trasăm, în acest punct, o linie de demarcație, chiar dacă ea nu poate fi o linie de riguroasă discriminare. Dar nu putem s-o trasăm avînd în vedere numai obiectul: pentru că și la munte și în vale, în pădure ca și în livadă, se extinde sentimentul vital, acea dorință arzătoare de a evada din multitudinea de case, din cenușiul cotidian. Același caracter vital are plăcerea de a se azvîrli în natură și de a se cufunda în ea. Acesta este în mod foarte vădit o autobucurie vitală, ca să nu mai vorbim apoi de nevoia de aer curat, de destindere, de dorința omului de a se metamorfoza în acest salt de la un punct opus la altul. Ceea ce lipsește, în toate acestea, este însă distanța privind obiectul. Omul se simte în aceste cazuri scufundat parcă înlăuntrul peisajului, și nu numai spațial; lucru care este vădit esențial în ce privește simțirea lui: omul se vede parcă primit, găzduit, inclus, pînă ce simte că se naște în el o tendință de a se face una cu natura. Astfel, nu numai esteticitatea, ci și obiectivitatea însăși a naturii înconjurătoare este de departe depășită. Și, în primul loc, pe fundalul acestei abandonări primitive în natură, apare constituirea peisajului ca obiect estetic".

Nu ne vom adînci mai mult, pentru moment, în lectura *Esteticii* lui Hartmann: asupra delimitării propuse de el, a *sentimentului vital* (sau *autoplăcere)* de la *distanța* care (după tradiție Hartmann și-o însușește în parte, de la Hanslick și Fiedler) constituie obiectul ca obiect estetic, asupra acesteia va trebui să ne întoarcem la timpul cuvenit, întrucît cunoașterea acestor propuneri va putea să ne fie de ajutor, cînd va trebui să desfacem unele laturi în care am risca să ne găsim prinși, în clipa cînd vom

înfrunta problemele criticii și ale poeticii de peisaj. Fără ca prin aceasta să se înțeleagă că facem un act de adeziune totală la teoria lui Hartmann (față de care sîntem, dimpotrivă, pe cale de a pune în evidență un punct de vedere deosebit al modului nostru de a înțelege raportul între sentimentul vital și contemplația estetică în experiența peisajului) ne interesează pentru moment să subliniem unele aspecte, pentru lumina pe care ele, descriind critic teoria respectivă, o aruncă tocmai asupra compenetrației *autobucuriei* și plăcerii estetice în *bucuria*, spunem noi, pe care ne face să o încercăm *existența-noastră-într-un-peisaj*. Independent de concluziile la care ajungea Hartmann, acesta este un argument care slujește demonstrația cum că peisajul, ca obiect estetic, se ridică împotriva fondului nostru de identificare vitală și trăită cu natura și aduce o contribuție decisivă în favoarea ipotezei, care, în ceea ce privește sentimentul vital, ne îndeamnă să accentuăm (spre deosebire, în parte, de Hartmann) continuitatea lui cu bucuria estetică, și de-a dreptul cu judecata estetică: care, asumînd propriului subiect sentimentul nostru vital, *autobucuria* dobîndește o dată cu el natura ca subiect al cărei semnificat obiectiv îl scoate în evidență autobucuria noastră ca *stare a sufletului* (în sensul lui Amiel). Și despre acest semnificat obiectiv, o rapidă și, să spunem astfel, transversală trecere în revistă a unor scrieri de specialiști, ne-a arătat unul dintre aspecte, cel mai la îndemînă, care privește vitalitatea noastră ca vitalitate *fizică:* vitalitate din care natura, acea natură de care în peisaj ne bucurăm estetic, printr-un act solidar cu autobucuria vitală, este condiția numărul unu de care depind toate celelalte.

Își descoperă, aici, fondul său sofistic, unul dintre argumentele cele mai specioase, nu lipsite de o anume grosolană eficacitate în ce privește distrugerea naturii: în apărarea, să spunem, sau de-adreptul ca apologie, a bas-

culantelor și a cimentului care distrug peisajul pentru a face loc industrializării și urbanizării totale: argument care face ca plăcerii estetice a naturii contemplate, să spunem, bucuriei trezite de trăirea în peisaj, în măsura în care este totodată contemplație estetică a naturii să i se opună *bunăstarea* pe care industrializarea și urbanizarea totală ar aduce-o umanității; nu fără acuzații mai mult sau mai puțin subînțelese — și totdeauna de șantaj, cum este normal în toate disputele vremii noastre: în care intimidarea și șantajul moral, acuzarea de egoist-care-nu-vrea-binele-oamenilor sînt folosite ca arme mai puternice decît cumpănita judecată ce folosește logica soliditate a argumentelor. Acuzațiile (cine nu le-a auzit, într-un mod sau altul, dintr-o sursă sau alta, provenind, cum se zice, de la *stînga* sau de la *dreapta)* ar fi cele de estetism evaziv: care, în profitul oamenilor simpli și muncitori, al apartamentelor cu baie și televizor, al rapidității comunicărilor, opune sterila frumusețe a unui peisaj: de contemplat, în timpul liber, de către unii pierde-vară mai mult sau mai puțin literați. Și ar fi un mod de a intra în joc: de a ceda șantajului, acceptînd implicit o slăbiciune a propriei atitudini, cea care, pentru a se apăra de aceste acuzații, confirmă că punctul de vedere estetic nu are (și nu trebuie să aibă) nici un rol în polemicile de apărare a naturii — și vorbind despre natură, ține chiar să ne specifice că nu vrea s-o apere ca *peisaj,* obiect de contemplație estetică, ci ca *ambient* necesar vieții noastre fizice. Nu fără a adăuga că ar fi o greșeală, sau de-adreptul o grea vină, să punem problema în termeni estetici. Adevărul este că nu numai că nu există nici o diferență între punctul de vedere estetic și punctul de vedere pe care l-am numi ecologic, ci că sînt de-adreptul două fețete ale unei aceleiași medalii. Punctul de vedere estetic se interesează, să spunem, de peisaj în măsura în care peisajul este, putem s-o spunem acum, ambientul

ecologiei socotit ca obiect de contemplație: și în bucurie (sau în frustare, în suferință) care însoțește contemplația este conținută, contemplată la rîndul său, o dată cu ambientul avansat la rangul de peisaj chiar și bunăstarea (sau starea proastă) pe care însuși acel ambient ne face s-o încercăm în relație cu domolirea sau atițarea nevoilor noastre vitale; și punctul de vedere ecologic, la rîndul său, se interesează, putem spune, de același peisaj de care se îngrijește punctul de vedere estetic: în măsura în care ambientul ecologiei nu este altceva decît peisajul de care vorbim noi în estetică ca de un obiect de contemplație, dar considerat din punctul de vedere al acțiunii pe care, în diferitele sale componente, o exercită asupra sistematizării și conservării vieții. Despre acea viață care, în bucuria estetică a peisajului, se contemplă pe sine atunci cînd se găsește într-un ambient care nu formulează împotriva ei acele mai mult sau mai puțin obscure amenințări ale căror semne premonitorii sînt (chiar înainte de amețeală, de sufocare, de vomismente) chiar frustarea estetică, neplăcerea și inconfortul estetic; dar îi pregătește bucuria de a respira, dacă este îngăduit a se folosi o frază a lui Platon, filosoful astăzi atît de discreditat, *adierea aducătoare de sănătate din locuri sănătoase* . . .

5. Cerul devenit invizibil. — A folosi substantivul *cer* imediat după ce ai inserat în șirul vorbelor tale o reminiscență platonică, poate fi de-adreptul provocator în aceste timpuri: înseamnă, îmi dau seama, a vrea să cauți anatema unor cititori, ostracizarea altora. Dar cum să numești altfel decît *lipsă de cer,* ceea ce simte cineva în hățișul construcțiilor *intensive* unde albastrul este interzis tot atît cît și verdele?

Acele construcții ne apasă umerii, de parcă noi am fi, noii Atlanți, cei care trebuie să le purtăm în spate; și ne taie răsuflarea. Nu se poate

numi altfel simțămîntul care ne prinde în mijlocul coșurilor de fabrici decît nostalgia cerului și grădinii: unde aerul e dens, opac și uleios; și fanalele aprinse într-o după-amiază de primăvară au halouri gălbejite, care se reflectă în negrul mocirlos al cursurilor de apă, o dată cu limbile de foc ale rafinăriilor și ale topitoriilor: limbi de foc *lungi-ondulînde,* cu adevărat, „*wide-wawing*", ca spadele Cherubinilor în a unsprezecea carte a poemului lui Milton[27]. *Literatură: metafizică;* descriere de *stări ale sufletului,* în manieră cam morbidă, decadentă care se potrivește celui care face o profesiune nedisimulată de neoromantism? Fapt este că statisticile sanitare confirmă punct cu punct felul nostru de a interpreta acea frustrare estetico-metafizică, acel inconfort metafizic și estetic (în fine: acea *stare a sufletului,* chiar în sensul în care o pomenea Amiel) ca premoniții a unei distrugeri fizice, a unui *consum* la care sănătatea noastră, ba chiar viața noastră însăși, este zilnic supusă. Și nici prin vis nu-i va trece nimănui prin gînd să califice drept literare, metafizice, decadente sau neoromantice (cel puțin în sensul în care acest apelativ poate suna astăzi ca o insultă) unele pasaje care se citesc în *Speranza progettuale* a lui Thomas Maldonado[28]. Sînt aserțiuni lucide, documentate, ale unui învățat care stă totdeauna, cum se spune, cu picioarele pe pămînt; și este nevoie, ajunși aici, să recitim unele din ele, pentru a pune cercetarea noastră sub aripa ocrotitoare a unei autorități desigur nu învinuită de estetism, mai mult sau mai puțin evaziv: „În ambientul nostru actual se și pot recunoaște pretutindeni „bombele cu ceas" care amenință condițiile vieții noastre viitoare . . ."[29], „. . . Probabil în viitoarele decenii apropiate, cel puțin din punct de vedere tehnic, nu vor mai fi dificultăți pentru a se obține o artificializare absolută a mesocosmosului uman, în parte sau pe întreaga planetă. Dar, totodată, în apropiatele decenii viitoare

nu se va putea ști — nici măcar teoretic — dacă, cu timpul, omul va putea supraviețui, adică să supraviețuiască în calitatea sa de om în cazul în care am fi siliți să trăim veșnic într-un mesocosmos artificial. Avem cu adevărat motive să ne îndoim că ar exista într-un viitor apropiat cine să ne garanteze în mod serios că omul, în asemenea condiții, nu va suferi procese degenerative substanțiale în sistemul său vegetativ și homeostatic . . .“[30]), „. . . Cum credem că am demonstrat deteriorarea ambientului nostru ajuns la un asemenea grad încît orice nouă amînare, chiar și minimală, ar sfîrși prin a compromite substanțial supraviețuirea noastră . . .“[31].

Amenințarea care plutește deasupra noastră este cea a unei distrugeri *fizice*, în corelație cu frustrația estetico-metafizică pe care am descris-o de curînd ca *stare a sufletului* decurgînd din degradarea și distrugerea peisajului, din substituirea peisajului natural cu ambientul industrializat. Și, încă o dată, Maldonado (autor, repet, în afară de orice bănuială) este cel care ne pune în gardă împotriva unei ispite pînă astăzi destul de răspîndită în lumea literelor și artelor, ispită a cărei victime, trebuie s-o mărturisim, am fost cu toții mai mult sau mai puțin: chiar și atunci cînd am socotit că eventuala *frumusețe* a universului tehnologic ar putea fi interpretată *ca adițională* și nu *substitutivă*, față de frumusețea tradițională a naturii.[32] Este vorba despre *entuziasmul ingenuu*, cum îl numește Maldonado, a lui Withman și Apollinaire, a lui Marinetti și Maiakovski „față de universul născînd al mașinilor“[33]. Și nu ne trebuie mult pentru a ne da seama că, exact contrariul frustrării și al distrugerii estetice ca premoniție de degradare și distrugere biologică, este tocmai cea pe care, folosind cuvintele lui Platon, am numit-o *adierea aducătoare de sănătate ce vine din locurile sănătoase*. Pentru că este de domeniu comun cunoașterea beneficiilor *fi-*

zice (pentru sănătatea considerată din punctul de vedere al medicinii și al higienei) a căror preanunț fericit este bucuria peisajelor: plăcere de a contempla cerul și toate creaturile pămîntului, plante și animale; și de a te găsi într-un ambient în care construcțiile înălțate de om nu violentează natura, ci îi îmbogățesc imaginea: fiind făcute, oricare ar fi fost scopul în care au fost construite, cu intenția deliberată de a adăuga valorii funcției lor și *plus-valoarea* contemplației, ca sursă de plăcere estetică, dincolo de folos și funcție; nu numai pentru cei care trăiesc în acele construcții, locuind și muncind în ele, și de obicei folosindu-le în vederea funcțiilor lor, ci și pentru cei care le găsesc într-un peisaj, și în peisaj capătă interes pentru ele, ca elemente care se adaugă contemplabilității peisajului însuși sau îl tulbură: în măsura în care, să folosim cuvintele lui William Morris, în eseul din 1887 intitulat *How we live and how we might live (Cum trăim și cum am putea trăi)* sînt *„ornaments to Nature“*, sau *„disfigurements of it“*: după felul cum, să spunem, *împodobesc* natura sau o *desfigurează*[34].

A pune la un loc, în același studiu, pe Amiel și pe Morris, introspectivul și prohibitul filosof genevez care definea peisajul stare a sufletului, și fondatorul socialismului englez, care apăra peisajul și natura drept condiție a adevăratei bunăstări publice, a cărei nu promotoare, ci adversară, s-a relevat a fi economia de profit, cu industrializarea și speculația asupra ariilor bune de construit, ar putea părea un exces de îndrăzneală, capriciul celui ce vrea să tragă de partea lui autorități diferite în dispută între ele. Nu va trebui să intrăm, acum, în problema complexă privind adevăratul raport între individ și comunitate, care nu este deloc un raport antagonic, și nici măcar nu avem de gînd să discutăm aici și acum asimilările curente astăzi între plăcerea estetică individuală (de care Kant își dădea

seama la vremea lui că deschide individul către sociabilitate) și atribuirea produselor muncii altuia. Ceea ce ne obligă să amintim, este că întreaga noastră discuție a dus spre o reabilitare a atît de calomniatei propoziții a lui Amiel: în sensul că ea, dacă o gîndim din nou critic, în lumina unei complexe experiențe istorico-culturale (și ținînd seama de rezultatele filosofice între care trebuie să enumerăm pe cele care reies din riguroasele analize ale lui Nicolai Hartmann, filosof cu totul diferit de cei înclinați satisfacțiilor literare), ne ajută să înțelegem, în experiența estetică a peisajului, solidara unitate de plăcere a contemplației și beneficiului fizic. Acel beneficiu fizic chiar, de la care, în absența zilnică, poate post-mortem, a peisajului, frustrarea și suferința estetică îi denunță lipsa — cînd nu este de-adreptul prezență a contrariului: a bolii, a morții, a imposibilității, poate, de a supraviețui nu numai ca indivizi, ci ca specie.

Paradoxală, aici, este numai constatarea că nu toți *oamenii practici,* ci esteții atît de înfierați au examinat cu multă seriozitate sănătatea publică și particulară, *bunăstarea:* care nu constă numai în renta *per-cap* calculată de economiști pe baza indicilor statistici, ci și în posibilitatea de a se folosi și a se bucura de bunuri care, între altele, nu costă nimic. Bunuri, spuneam, ale naturii și ale peisajului: aducătoare de *bucurie,* în care este inclusă și o garanție de sănătate fizică, dincolo de platoniciana *sănătate* a *locurilor sănătoase:* care, poate, nu este compatibilă cu cultura pe care o difuzează mijloacele de informație; și nu pare să fie ținută la mare stimă în interiorul aceleia care se obișnuiește să fie numită *Konsumgesellschaft* — aici scriu mai întîi cuvîntul german, pentru că a spune așa, verde-n față, *societatea* noastră de *consum,* s-ar putea ca cineva să aibă impresia că arde un bob de tămîie în cinstea idolilor actualității. Bunăstarea, s-o spunem, aici, cu prețul de a stîrni

scandal, nu este cu adevărat astfel dacă nu-și atinge apogeul în contemplarea estetică: pentru că numai cu această condiție poate face să se nască în ea bucuria căreia îi închina Schiller: *„Freude trinken alle Wesen / An den Brusten der Natur . . .".*

Vom spune, aici, că *frumusețea,* adică acea calitate estetică pozitivă a peisajului (în variatele sale modulații care vor face obiect de studiu pentru noi, cînd vom vorbi despre poetica și critica peisajului ca atare, în toată complexitatea sa de cultură care devine natură, de natură care devine cultură) este forma în care se obiectivează, devenind contemplabilă, acea bunăstare însăși pe care natura ne-o dă, și de care, subiectiv, cineva se bucură ca de o exaltare a propriului sentiment vital. Această bunăstare în contemplarea peisajului se transformă în bucurie — acea *„Freude"* a lui Schiller — și mediază cu conștiința cugetătoare plăcerea directă a intimității noastre, în peisaj, cu natura care ne hrănește și ne ține în viață, în măsura în care noi înșiși, din punct de vedere biologic, *sîntem* natură. Să mai spunem: unitatea plăcerii naturale, care devine bucurie culturală, și a bucuriei culturale care este trăită ca o plăcere naturală, fără ca prin aceasta să fie nevoie de o dare înapoi la nivel pur și simplu fiziologic — pentru că, dimpotrivă, în această naturalizare a bucuriei culturale stă plăcerea fiziologică care se mediază în ea însăși înnobilîndu-se, și devine, ea însăși, *rațiune și cultură.* Și cine-ar vrea să găsească o documentație exactă a acestei unități între plăcerea fiziologică ce devine bucurie culturală și între bucuria culturală care se asimilează plăcerii fiziologice, rămînînd însă la propriul său nivel, fără a da înapoi, și dimpotrivă, ridicînd la sine plăcerea fiziologică, nu ar avea decît să deschidă o carte pe care nu de mult am avut prilejul s-o menționăm: *Rêveries du promeneur solitaire,* pe care Rousseau a scris-o către sfîrșitul vieții, între 1776 și 1777. În

cea de a doua *plimbare*, scrisă între decembrie 1776 și ianuarie a anului următor, găsim, în această privință, indicații cu adevărat exemplare: „... *L'habitude de rentrer en moi-même me fit perdre enfin le sentiment et presque le souvenir de mes maux, j'appris ainsi par ma propre expérience que la source du vrai bonheur est en nous* ... [...] ... *Depuis quattre ou cinq ans je goûtois habituellement ces délices internes que trouvent dans la contemplation les âmes aimantes et douces. Ces ravissements, ces extases que j'éprouvois quelquefois en me promenant ainsi seul* ... [...] ..."[35]. („*Obiceiul de a mă cufunda în mine însumi m-a făcut să-mi pierd în sfîrșit sentimentul și aproape chiar și amintirea nenorocirilor mele, am învățat astfel prin propria-mi experiență că izvorul adevăratei fericiri este în noi* ... [...] ... *De patru sau cinci ani gustam în mod obișnuit aceste delicii lăuntrice pe care le găsesc în contemplarea sufletelor iubitoare și blinde. Aceste desfătări, aceste extaze pe care le încercam uneori plimbîndu-mă astfel singur* ... [...] .. "). Și despre aceste *extaze*, despre aceste *desfătări*, a șaptea *plimbare*, scrisa în primăvara următoare, furnizează indicații și mai prețioase, din punctul de vedere care ne interesează: „... *Quelquefois mes réveries finissent par la méditation, mais plus souvent mes méditations finissent par la réverie, et durant ces égarements mon âme erre et plâne dans l'univers sur les ailes de l'imagination dans les extases qui paissent toute autre jouissance* ... [...] ... *J'avois même à craindre dans mes réveries que mon imagination effarouchée par mes malheurs ne tournât enfin de ce côté son activité, et que le continuel sentiment de mes peines me reserrant le coeur par degrés m'accablât enfin de leur poids. Dans cet état, un instinct qui m'est naturel, me faisant fuis toute idée attristante imposa silence à mon imagination et fixant mon attention sur les objets qui m'environ-*

noient me fit pour la prémière fois détailler le spectacle de la nature ... [...] ... *Les arbres, les arbrisseaux, les plantes sont la parure et le vêtement de la terre. Rien n'est si triste que l'aspect d'une compagne nue et pelée, qui n'étale aux yeux que des pierres, du limon et des sables. Mais vivifiée par la nature et revetue de sa robe de noces au milieu du cours des eaux et du chant des oiseaux, la terre offre à l'homme dans l'harmonie des trois régnes un spéctacle au monde dont ses yeux et son coeur ne se laissent jamais. Plus un contemplateur a l'âme sensible plus il se livre aux extases qu'excite en lui cet acord. Une réverie douce et profonde s'empare alors de ses sens, et il se perd avec une delicieuse ivresse dans l'immensité de ce beau sistème avec lequel il se sent identifié* ..."[36] („... *Uneori reveriile mele sfîrșesc în meditație, dar cel mai adesea meditațiile mele sfîrșesc în reverie, și în timpul acestor rătăciri sufletul meu vagabondează și plutește în univers pe aripile imaginației, în extaze care apasă orice altă bucurie* ... [...] ... *Mi-era chiar teamă în reveriile mele că imaginația mea înspăimîntată de nenorocirile mele să nu treacă de această parte a activității sale, și că sentimentul continuu al grijilor mele să nu-mi strîngă inima treptat să nu mă copleșească sub greutatea lor. În această stare, un instinct care-mi este firesc, făcîndu-mă să fug de orice idee întristătoare, a impus liniștea imaginației mele și fixînd atenția mea asupra obiectelor care mă înconjurau m-a făcut pentru prima dată să privesc în amănunt spectacolul naturii* ... [...] ... *Arborii, arbuștii, plantele sînt podoaba și haina pămîntului. Nimic nu este atît de trist ca aspectul unui cîmp pustiu și arid, care nu expune ochilor decît pietre, nămol și nisipuri. Dar adus la viață de natură, și îmbrăcat iar în rochia sa de nuntire în mijlocul cursurilor de apă și al cîntului de păsări, pămîntul oferă omului în armonia celor trei regnuri un spec-*

tacol în lume de care ochii lui și inima nu se satură niciodată. Cu cît un contemplator are sufletul mai sensibil cu atît el se lasă mai în voia extazelor care trezesc în el acest acord. O reverie dulce și profundă pune atunci stăpînire pe simțurile sale și el se pierde cu o delicioasă beție în nesfîrșirea acestui frumos sistem cu care se simte identificat . . ."). Oricît de hazardat poate părea saltul de la Rousseau la Huxley, nu este oare o atitudine analogă acesteia, poetic descrisă în *Réveries du promeneur solitaire*, acea recomandare a lui Aldous Huxley, mai potrivită a fi pusă în practică, dintr-una din dramaticele pagini de sfîrșit ale eseului *Literature and Science?* Să ne gîndim: „. . . după om, nu există pentru umanitate studiu mai adecvat decît studiul naturii . . . acea natură din care omul este parte preponderentă și cu care, dacă trebuie să nădăjduiască a supraviețui ca specie, dacă aspiră să pună în fapt suma putințelor sale individuale și colective, va trebui să învețe să trăiască în armonie . . ."[37].

Am spus: bucuria naturii cînd contemplăm peisajul în care trăim, contemplînd prin asta însăși trăirea noastră în peisaj în măsura în care trăim în natura care e peisaj: această bucurie, ca unitate solidară între plăcerea fizică (cea pe care Hartmann o numește *sentimentul vital, autobucuria*) și plăcerea *sufletului*. Și chiar dacă ne rezervăm ocazia să ilustrăm această afirmație la momentul cel mai potrivit, am confirmat că, peisajul fiind natură promovată spre cultură, cultură restituită naturii, ba chiar *cultură ca natură*, plăcerea care se încearcă în contemplarea peisajului (care, trebuie s-o spunem acum, pentru că peste puțin timp această constatare ne va conduce spre dezvăluiri nu lipsite de interes, dat fiind anii în care trăim, și văzînd ce se petrece în jurul nostru, în cîmpul artei, este *contemplație activă;* contemplație ca o acțiune, acțiune ca o contemplație . . .), plăcerea acestei *contemplații active*, este, am

văzut, o promovare a plăcerii fizice, biologice spre bucurie, bucurie culturală: și o contopire a bucuriei culturale cu plăcere fizică, biologică a ființei noastre *natura*. Este acea *Freude*, „Bucuria" lui Schiller-Beethoven.

Nu întîmplător văzînd că nu s-a putut să nu ne amintim de Rousseau, ba chiar de o anume frază din Rousseau care, în ultimă analiză, enunță întemeierea acestui concept de bucurie, așa cum este trăită în experiența estetică a naturii ca peisaj, stătea drept motto la *Scrisori despre educația estetică a omului* cînd Schiller le-a publicat pentru prima dată în Revista *Die Horen*, în 1795: *„Si c'est la raison qui fait l'homme, c'est le sentiment qui le conduit"* (*„Dacă rațiunea îl face pe om, sentimentul îl conduce"*. Și tema centrală a *Scrisorilor despre educația estetică* este, după cum știm cu toții, transformarea sensibilă (natura) a rațiunii, transformarea rațională a naturii (simțămîntul). Și chiar divorțul între rațiune și natură ne-a dus, poate, la condiția în care natura apare ca un paradis pierdut. Se ivește atunci nevoia de a recupera fericirea estetică pe care ne-o dă natura cînd ne bucurăm de ea ca peisaj într-o contemplație, am spus, activă: în care trăim ceea ce contemplăm, și contemplăm trăirea noastră însăși, obiectul contemplației noastre chiar în momentul în care îl contemplăm. Dar direcția în care propunem astăzi, recuperarea acestei fericiri, este o direcție greșită, direcția artei, nu cea a naturii: ni se propune de a face naturală, biologică, plăcerea artei, cu rezultatul că arta ca atare este ucisă, bucuria artei fiind o bucurie de absolută contemplație și de pură cultură. Arta este ucisă, atunci, în numele unei lecturi în parte chiar a *Scrisorilor despre educația estetică* care incită experiența artei să ceară ceea ce putem găsi numai în experiența estetică a naturii: sancționînd astfel, fără s-o vrea, acea excludere a naturii (peisaj, grădină) din orizontul nostru de viață, ca obiect estetic, de la care provin, în prezenta condiție umană, neajunsu-

rile, frustrările, indispoziția, la care se așteaptă reacția. Și printr-una din acele glume pe care întîmplarea uneori le urzește, și sfîrșesc prin a fi revelatoare, s-a întîmplat ca unul dintre cei mai mari teoreticieni ai acestei, cum s-o numești?, devieri de la cercetarea estetică contemporană, ducîndu-se acum cîțiva ani pentru prima oară la Veneția (despre frumusețea artistică a acestui oraș a rostit, se zice, o frază unde se vorbea de un preț plătit în *represiune adițională:* lucru care, în contextul gîndirii sale, echivalează cu o sentință de condamnare, fie ea și involuntară) este condus de soartă să se adăpostească într-un hotel pe care chiar *societatea industrială înaintată* îl construise, cu cincisprezece ani în urmă, în partea de teren ocupată de o grădină ottocentescă, mai întîi a unei familii patriciene, și apoi, în ultimii ani, devenită grădină a locuitorilor dintr-un cartier dintre cele mai populare din oraș, la marginea acestuia: acolo unde altă dată ea se mărginea cu peisajul despre care Madame du Bocage, cum am văzut, ne-a lăsat o descriere. În raza locului, să spunem, unde astăzi se înalță un garaj cu mai multe etaje: cub colțuros de ciment, acolo unde, în alte timpuri, orașul, ca un prezent cristalizat în el însuși, țîșnea, fără soluție de continuitate, din infinitatea spațială a unui peisaj ale cărui ape nemișcate păreau să se identifice în sine cu pămîntul, din care copaci și statui de grădină păreau să răsară, și marea deschisă. Nu este nimic uimitor în faptul că o epocă refractară la ideea de infinit s-a îndîrjit împotriva acelui oraș; și în locul copacilor și a statuilor de grădină a implantat mașinile cu care să dea hotelului modern aerul nenatural pe care Huxley îl descrie în primul capitol din *Brave New World: „Cold for all the summer beyond the panes . . . [. . .] . . . the light was frozen, dead, a ghost . . .“ („Frig toată vara dincoace de geamuri . . . [. . .] . . . lumina a înghețat, a murit, este o stafie . . .“)* Veneția, acest exemplu absolut de oraș în care raportul cu peisajul

este ca între două imagini ale infinitului în lumea finității, este cu adevărat o sfidare la orice negare a infinitului. Dar echivocul celui care vrea să distrugă arta nu poate făgădui contemplația activă pe care numai natura, în peisaj și în grădini (care sînt artă a peisajului, în peisaj; ba chiar, cum vom vedea, artă *ca* peisaj) este în măsură de a o oferi, nu este oare un echivoc pornind din faptul că și-a făcut proprie însăși negarea infinitului de la care pleacă industrializarea și urbanizarea? De la faptul că și-a însușit, spunem, negarea infinitului a cărui fiică este finitatea multiplicată la infinit: în a cărui dragoste, trebuie s-o amintim din nou, sînt crescuți, prin condiționare de reflexe, ființele *ultraumane* (sau *subumane?*) care în fantezia anti-utopistă a lui Huxley populează aceea *Brave New World.* Aceasta este întrebarea la care trebuie să încercăm să răspundem acum.

NOTE

1. *Contemplation de la Nature,* ed. cit., vol. II. pp. 324—385. În întreaga expozițiune a lui Bonnet este formulată în termeni estetici: ajunge să ne gîndim la capitolul IX din partea a III-a *(Vue de l'Esterieur des plantes: „Mais comment exprimer la finesse du tissu, la vivacité, la délicatesse ea la variété des nuances qu'accompagnent encore dans beaucoup d'espèces de fleurs la douceur et l'agrément du parfum?. . .“ („Dar cum să exprimăm finețea țesăturii, vioiciunea, delicatețea și varietatea nuanțelor care însoțesc încă în multe specii de flori dulceața și plăcutul parfum . . .“)* p. 51; și în aceeași parte a III-a, capitolul despre scoici (p. 70 ș.u.); sau începutul unor capitole din partea a zecea, ca: *„La magnificence de la création terrestre ne brille nulle part avec plus d'éclat, que dans la prodigieuse fécondité d'un grand nombre d'espèces de plantes et d'animaux . . .“ („Magnificența creației pămîntești nu strălucește nicăieri mai puternic decît în miraculoasa fecunditate a unui număr sporit de plante și animale. . .“),* XXIII, La *fécondité,* vol. II, p. 31.

2. În: *Schellings Werke*, ed. Schröter, München, Beck und Oldenburg, 1956, I Ergänzungsband, p. 229, n. 1.: „... *Was man beim Anblick von Gebirgen, die in die Wolken sich verlieren, beim donnernden Sturz einer Katarakte, überhaupt bei allem, was gross und herrlich ist in der Natur empfindet* ...". A se vedea, cîțiva ani mai tîrziu (1803) punctul 21 din *Filosofia artei:* „Universul este format în Dumnezeu ca o absolută operă de artă și întru eternă frumusețe..." (în: *Schellings Werke*, ed. cit., vol. III, München, Beck und Oldenburg, 1927, p. 405.
3. BONNET, *Contemplation de la nature*, I, cit. pp. 23—24. Cu privire la raportul între expoziținea lui Bonnet și fundarea leibniziană, și cu privire la originile conceptului leibnizian de armonie în teoriile baroce ale muzicii, a se vedea: R. ASSUNTO, *Un filosofo nelle capitali d'Europa. La filosofia de Leibniz tra Barocco e Rococo* în: *Storia dell'Arte*, nr. 3, Roma-Florența, 1969.
4. SCHELLING, *Ideen zu einer Philosophie der Natur-Schlussanmerkung und Uebergang zum folgenden Theile*, în: *Schellings Werke*, I, Ergänzungsband, cit., pp. 349—350.
5. Asupra acestor teme, trimit cititorul la cercetările mele mai vechi, avînd nevoie, firește, să fie aduse la zi: R. ASSUNTO, *Estetica dell'identità. Lettura della „Filosofia dell'arte" (Estetica identității. Lectură din „Filosofia artei" de Schelling)* Pubblicazioni di Università di Urbino, Urbino, S.T.E.U., 1962, pag. 62 ș.u. A se vedea, firește, paginile dedicate acestui subiect în: Rudolf Haym, *La Scuola romantica, (Școala romantică)* (1870), tr. it. de Ervino Pocar, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, p. 640 ș.u. O interpretare schellinghiană a *Criticii puterii de judecată* asupra căreia probabil că va trebui să ne întoarcem curînd, este cea a lui F. FREUDENBERG, *Die Rolle der Schönheit und Kunst .in System der transzedentalphilosophie*, Verlag Anton Hain, K. G. Meisenheim, am Glan, 1960.
6. vezi: F. HÖLDERLIN, *Gedichte bis 1800*, herausgegeber Friederich Beisner, Stuttgart, Cotta, 1946, p. 132. Textul lui Kant sună diferit: Hölderlin rezumă. V. *Critica puterii de judecată*, tr. it. Gargiulo — Verra, Bari, Laterza, 1970, p. 158, ultimul aliniat.
7. În: HÖLDERLIN, *Gedichte bis 1800*, ed. cit., pp. 152—153.
8. F. HÖLDERLIN, *Poezii*, cit., p. 77, după trad. lui Giorgio Vigolo.

9. Asupra formației lui Alexander Humboldt, părtaș în iluminism și romantism al lui Lagrange, Cuvier, Laplace, Arago, la Paris, al lui De Saussure, la Geneva și al salonului lui Rahel von Varnhagen la Berlin, a se vedea eseul lui M. RYCHNER *Alexander von Humboldt*, în: Merkur, XIII, 139, 9 septembrie 1959.
10. *Aus Einleitende Betrachtungen über die Verschiedenheit des Natur-genusses und eine wissenschaftliche Ergrundung der Weltgesetze — (Din considerații introductive asupra diversității bucuriei naturii și despre întemeierea științifică a legilor lumii)* în: *Kosmos und Humanität — Alexander von Humboldts Werke in Auswahl* (Cosmos și umanitate — Opere alese de Alexander von Humboldts) Carl Schünemann Verlag, Bremen, 1960, p. 220.
11. După trad. italiană Merker — Vaccaro, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 7.
12. *Ibidem.* Ar fi bine să avem în vedere textul: „... *erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer Substanz nach im Geist selber enthalten ist...*" *Vorlesungen über die Aesthetik*, (Prelegeri de estetică) ed. jubiliară, Stuttgart, Frommans Verlag, 1953, p. 21).
13. *Estetica*, tr. cit., p. 203.
14. *Idem*, pp. 176—177.
15. H. F. AMIEL, *Fragments d'un journal intime*, nouvelle édition, Paris, Editions Stock, 1949, p. 76.
16. *Fragments d'un journal intime*, ed. cit., p. 75 ș.u. Acesta este numai un exemplu al capacității pe care o avea Amiel să interpreteze, în același timp, peisajul în obiectivitatea lui și emoția pe care acesta o trezea în el, din această interpretare scoțînd o adevărată și proprie filosofie a naturii, întemeiată pe înălțarea naturii, ca peisaj, către subiect de judecată estetică. Sînt fundamentale, din punctul nostru de vedere, unele considerații, și unele adjectivări într-o pagină datată *Clarens, 14 octombrie 1880 (ora unsprezece dimineața)*: „... *Je reviens d'une promenade de trois heurs submergé de sensations pittoresques, ému, électrisé, ravi... [...] ... Que de sensations délicieuses, de souvenirs remontant à trente ans en arrière, que de pensées aussi me sont montées à l'esprit, pendant que je suivais à petits pas la route qui serpente... [...] ... Vue splendide, effets adorables du lacs et des monts. Immense horizon, le lac n'était qu'un sourire. Ombres et rayons, hâle bleuâtre, rosée dans les pelouses, l'étin-*

celle des ruisseaux, la gamme de bleu, la gamme du vert, l'irisation des feuillages, contour des rivages, les douces dentelures du massif d'en face couronnées de neige et formant ceinture alpestre; et symphonie des troupeaux... [...] ...; encore un ou deux papillons; les chariots de la vendange, les seillons et les brantes... [...] ... ronde d'une huitaine de vaches ou génisses, laissant l'herbe pour écouter le passant qui chantait... [...] ... En ces deux circonstances l'animal entre dans la sphère esthétique..." (*idem*, p. 488). (*... Mă întorc dintr-o plimbare de trei ceasuri copleşit de senzaţii pitoreşti, emoţionat, electrizat, încîntat... [...] ... Ce de senzaţii delicioase, de amintiri urcînd pînă cu treizeci de ani în urmă, ce de gînduri asemănătoare mi-au invadat spiritul în timp ce urmam cu paşi mărunţi drumul care şerpuia... [...] ... Vedere splendidă, efecte încîntătoare ale lacului şi munţilor. Orizont fără sfîrşit, lacul nu era decît un zîmbet. Umbre şi raze, dogoare albăstruie, rouă pe peluze, scînteie de rîuri, game de albastru, game de verde, irizarea frunzişului. Conturul malurilor, dulcile dantelări ale pîlcului din faţă încoronate de zăpadă şi formînd centura alpestră; şi simfonia cirezilor... [...] ... şi încă unul sau doi fluturi; carele culesului, doniţele şi... [...] ... cerc de vreo opt vaci sau juninci, lăsînd iarba pentru a asculta trecătorul care cînă... [...] ... În aceste două imprejurări animalul intră în sfera estetică...*"). Pentru cel care s-ar ocupa de peisaj, acest *Journal intime* a lui Amiel este un text fundamental.

17. I. INSOLERA *La Città (Oraşul)*, în: *Esso rivista*, număr special dedicat problemelor conservării aerului şi apei, a XXI, nr. 4—5, Roma, iulie-octombrie 1969, p. 5.
18. F. PRATESI, *Natura*, *idem*, pp. 15—16.
19. A. LIBERTI, *L'Aire (Aerul)*, pp. 19—21.
20. *Idem* p. 24. În acelaşi fascicol, tema care ne interesează aici este studiată sub aspect cultural de A. TODISCO, *L'opinione pubblica (Opinia publică)*; F. TASSI, *Ambiente e sopravvivenza (Ambientul şi supravieţuirea)* îi examinează latura sociologică; C. ZAPPULLI, *Politica e territorio (Politică şi teritoriu)*, cea politică.
21. Torino, Einaudi, 1968.
22. *Idem*, p. 30.
23. *Idem*, pp. 37—38.
24. În limbajul academic contemporan pentru a traduce „*Einfühlung*" de obicei se recurge la o italienizare a echivalentului englez („*Empathy*")

şi se traduce: *empatia*; dar cititorul comun, dacă citeşte ***Empatia*** în loc de „*Einfühlung*", ştie şi mai puţin. Croce vorbea de „estetica simpatiei", dar expresia ar putea să dea naştere la echivocuri.

25. N. HARTMANN, *Ästhetik*, Berlin, De Gruyter, 1953, X Kapitel, *Zur Metaphysik der Naturschöne. d, Naturprodukt und Kunstprodukt*. Aceste pagini au fost omise din traducerea italiană a paginilor alese din *Estetica* lui N. Hartmann, îngrijită de Massimo Cacciari, cu introducerea lui Dino Formaggio (Liviana Editrice, Padova, 1969), ca fiind „de scăzut interes şi de nici o importanţă", din punctul de vedere al alegerii şi al interpretării estetice hartmanniene făcută de îngrijitor. Dacă acest punct de vedere nu este al nostru în această clipă, nu înseamnă că dintre cele două unul ar trebui să fie în mod necesar şi exclusiv cel drept, şi celălalt greşit: înseamnă, simplu, că referirile la filosofia estetică, şi la lectura lui Hartmann, sînt diferite pentru cel care a îngrijit această ediţie şi pentru cel care scrie aceste pagini Este de competenţa criticii filosofice să-şi dea seama de aceste referiri, să coboare pînă la rădăcinile lor şi să vadă dacă între unele şi celelalte ar fi posibilă o corelaţie non alternativă.
26. *Idem*, 9 Kapitel, *Das Naturschönheit der Landschaft und Verwandtes*, p. 147 şi următoarele.
27. J. MILTON, *Paradise lost*, Book XI, u. 131. *Lungi-ondeggianti (Lungi-ondulînde)*, atribut magnific pentru a reda în italiană „*wide-wawing*", l-am găsit în traducerea ottocentescă a lui Lazzaro Papi: matematician, adorator al literaturii clasice, mercenar în serviciul regelui Angliei, scriitor de călătorii bibliotecar şi director de muzeu în slujba Elisei Bonaparte-Baciocchi şi apoi după Restauraţie în slujba Republicii din Lucca.
28. Torino, Einaudi, 1970.
29. *Idem*, p. 62.
30. *Idem*, p. 77. *Mesocosmos*, definiţie a biologilor, este *ambientul uman specific*, deosebit de *macrocosmosul* spaţiilor extraterestre şi de *microcosmosurile* de orice fel.
31. *Idem*, p. 123.
32. O ipoteză de acest gen, dealtminteri singura care în final ar putea fi luată în consideraţie, întrucît este strîns corelată de o finalizare a naturii ca Paradis-de-recucerit, era cea care, cu prematur optimism şi excesivă încredere în puterea autocorectivă a tehnicii, mi-au sugerat, la vremea ei, două cărţi a căror nu tăgăduire, ci corectare, ar vrea să fie pezentul stu-

diu: *L'integrazione estetica (Integrarea estetică)* (Milano, Edizioni di „Comunità", 1959) și *L'automobile di Mallarmé (Automobilul lui Mallarmé)* (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968).

33. *La speranza progettuale (Speranța proiectată)*, cit., p. 102 n. A se vedea și pp. 19—20, nota critică a lui Maldonado la credința într-o modificare biologică profesată de „reprezentanții neomecanicismului biologic modern", care utilizează măcar în favoarea tezelor lor argumentele lui Teilhard de Chardin, ipoteza, formulată de acesta, a unui *Ultra-uman* ce va veni după Uman.
34. În: W. MORRIS, *Selected Writings and Designs*, Ed. by Assa Briggs, Penguin Books, 1962, p. 176. Și a se vedea ceea ce scrie Morris în același eseu despre economia profitului, socotită de mulți aducătoare a bunăstării: descrierea unui district industrial, acoperit de nori de *fum sulfuros*, cu *frumoasele râuri* reduse la *cloace murdare* (idem, p 175). Și a se vedea și, în culegerea de scrieri a lui Morris îngrijită de Mario Manieri-Elia: „... nu bunăstarea a fost creată de civilizația noastră, ci bogăția..."; „... Și în plus, cîți acri de cîmpie a sustras țării bogăția în acest secol?" (în: W. MORRIS, *Architettura e socialismo (Arhitectura și socialismul)*, Bari, Laterza, 1963, pp. 60—61. În Italia care a cunoscut *miracolul economic*, și a delapidat complet, sau aproape, propriul patrimoniu de *frumuseți naturale* (cu rezerva de sănătate fizică și bunăstare morală, de *bucurie*, să spunem, în sensul schillerian, pe care ele o conțineau) aceste cuvinte ale lui Morris ar trebui să fie obiect de adîncă meditație...".
35. În: J. J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, I. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, pp. 1002—1003.
36. *Idem*, pp. 1062—1063. Nimic nu ne oprește să ne gîndim că Leopardi, cînd scria *Infinitul* („... *Astfel în această Nesfîrșire se cufundă gîndul meu; Și să naufragiez îmi este dulce în această mare*"), în afară de scrierile ascetice amintite în mod obișnuit între izvoarele sale, ar fi avut în minte o reminiscență a ultimului period pe care l-am reprodus după a șaptea plimbare din *Réveries*. „*Une réverie douce et profonde s'impare alors de ses sens et il se perd avec une délicieuse ivresse dans l'immensité de ce beau système...*".
37. TR. de C. PAVOLINI, *Letteratura e Scienza (Literatură și știință)*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 101.

VI
PEISAJUL ÎNTRE NATURĂ ȘI UTOPIE

1. Noaptea utopiei moderne. Brave New World a lui Aldous Huxley, acest roman despre care un studiu ca al nostru (ca investigație ce se desfășoară într-o specifică temporaneitate, cea în care, vrînd nevrînd, ne găsim) e constrîns atît de des să aducă vorba, este un roman utopic într-adevăr singular: mesajul său de fapt, mai ales pentru ceea ce privește relațiile între om și natură și, prin urmare, destinul peisajului ca obiect estetic, s-ar putea defini ca mesaj al contra-utopiei, în măsura în care prezintă o utopie care se știe realizabilă, dar *n-ar trebui* realizată. Nu degeaba, altminteri, autorul a pus acestei cărți drept motto o cugetare a lui Nicolai Berdiaeff, filosoful existențialist rus; acesta, cu vreo treizeci de ani în urmă, a îndrăznit să scrie fraze despre care acum, la doi ani de la alunizare, cel mai nevinovat lucru ce s-ar putea spune, este că doar numindu-l pur și simplu pe autor, riști să-ți pierzi orice respect — gîndiți-vă numai: „Pe măsură ce viața devine tot mai tehnică și mai mecanică, relele vremurilor își sporesc violența"[1]; sau: „Omul are dreptul sfînt la singurătate și la apărarea intimității sale..."[2]. Și în altă parte, pentru cine vrea să se distreze strîngînd probe că cele mai scandaloase cărți îi sînt familiare: „... Materializarea și meca-

nizarea vieții care se verifică în civilizația contemporană constituie... un proces de dezincarnare ...[...]... Mașina distruge formele plastice ale cărnii istoriei; substituie elementului organic un element mecanic..."[3]. Dar Berdiaeff nu este, pentru noi, în acest moment, obiect de studiu: dacă l-am amintit subliniind unele din afirmațiile sale astăzi în mod special scandaloase, atît pentru *dreapta* cît și pentru *stînga,* a fost numai pentru a arăta sensul just în care trebuie citită (și, mai ales, din punctul de vedere care ne interesează aici: cel referitor la peisaj ca obiect estetic și relațiile omului cu natura) o carte ca *Brave New World (Lumea Nouă)* a lui Huxley; care aduce pe prima pagină aserțiunea lui Berdiaeff cum am spus, iar pe urmă, în secolul nostru, avînd în vedere că „utopiile sînt realizabile", se va referi la *a gîndi mijloacele de a evita utopiile:* pentru că este cu adevărat nevoie de o excepțională doză de ingenuitate (numai dacă de cărți se vorbește doar auzite încrezîndu-te în amintirea titlurilor sau în cine știe ce recenzie citită mai mult sau puțin în grabă), pentru a crede că *Brave New World* s-ar putea folosi ca mărturie în favoarea unei filosofii oarecare, aspirînd la onorurile viitorimii. Și, printre utopiile perfect realizabile astăzi ale viitorului (în parte realizate în prezent chiar dacă acest lucru nu face plăcere tuturora), este cea pe care Huxley o descrie în unele pagini din al doilea capitol: acolo unde ne arată cum în lumea sa viitoare, copiii (dacă putem numi astfel acele ființe *ultra-umane,* sau *super-umane* sau *sub-umane* produse în laborator și crescute în interiorul mașinilor, condiționîndu-li-se toate reflexele psihologice), vor fi aduși pînă acolo încît *să urască florile, din motive de înaltă politică economică:* „...*A love of nature keeps no factories busy*...", ..., „*Dragostea pentru natură nu face uzinele să lucreze*...". A urî florile este aici o metaforă prin care se înțelege

refuzul naturii, în domeniul estetic și prin urmare a peisajului; același refuz pe care, zece sau unsprezece ani în urmă, îl puteam ghici în spatele cuvintelor cu care, nu-mi mai amintesc cine dintre industriașii noștri producători de ulei, a declarat unui jurnalist că în ce privește cultivarea măslinului, aceasta va fi de acum înainte părăsită, fiind antieconomică, odată descoperită și pusă în practică posibilitatea de a produce prin sinteză un ulei alimentar avînd o compoziție chimică identică celui obținut prin stoarcerea măslinelor.[4]

Dacă memoria nu mă trădează (și în acest caz mi-ar rămîne numai să cer scuze producătorilor liguri de ulei de măsline...), acel interviu avea loc la Genova; și în timp ce-l citeai, aveai în urechi ca un fel de bătaie de clopot funebru: clopote de moarte pentru cît a mai rămas încă, în Liguria, din livezile de măslini care, împreună cu vița de vie și smochinii (mai aproape de mare: plantele de grădină, altădată foarte dese, în vilele ale căror proprietari au preferat să aplice același tratament pe care D'Annunzio, în prima carte din *Fecioarele stîncilor,* îl descrie referindu-se la vila romană Ludovisi; și pinii de pe coasta de la Portofino: rariți, vară de vară, după cum fiecare știe, de incendiile despre care cel mai neînsemnat lucru ce se poate spune este că sînt *voit* întîmplătoare...) constituiau imaginea acelor ținuturi și protejau orașul, ținînd locului cu rădăcinile lor pămîntul și împiedicînd astfel apele să se reverse dintr-o dată: așa cum se întîmplă de cînd cultivarea măslinului și smochinului și a viței de vie a fost înlocuită de folosirea mai rentabilă a solului; și acele *factories* ale *Lumii Noi,* sau imobilele mai mult sau mai puțin intensive, au luat locul grădinilor înmiresmate în luna lui mai de pitosfore, în vîntul care agită evantaiele palmierilor și bananierilor sălbatici[5]. De cînd, adică, peisajul a fost treptat înlocuit cu ambientul urbanizat și industrializat: care, nu se poate

desigur nega, îngăduie celui care-l locuiește *raporturi de tip metropolitan*. Expresia aparține, aici, lui Elio Vittorini: un scriitor care a dedicat o atenție foarte specială în ultimii săi ani de viață, fenomenelor istorice, implicînd moartea peisajului, chiar dacă dintr-un punct de vedere diferit acum de al nostru. Un ambient, spuneam, care se poate întîmpla să îndepărteze de el *dezgustul,* despre care Vittorini spunea că ar fi urmarea inevitabilă a *tristei vieți de la țară;* cauza acelui exod care „de acum implică orice formă de muncă ce ar avea loc pretutindeni acolo unde nu ar exista posibilitatea de raporturi de tip metropolitan...“; „ o fugă generală și nu pur și simplu de muncă agricolă (ori de neajunsurile ei speciale, de supărările ei economice speciale), ci de orișice fel de ocupație în fabrici sau prăvălii care să te silească să trăiești la nivelul vieții de la țară“. O fugă „dezgustată de tristețea unei asemenea vieți“: dezgustată, spunem, de tristețea vieții de la țară[6].

Aceste considerații ale lui Vittorini aruncă o lumină asupra unei situații de fapt, a cărei evidență nu se poate să n-o cunoască toți: și poartă semnătura unui scriitor mereu la limita între utopie și memorie, doritor, s-ar spune, de a proiecta memoria în utopie, colorînd propria utopie cu culorile aprinse ale memoriei; și ar fi de ajuns ca dovadă romanul neterminat *Le cittá del mondo (Orașele lumii):* la care Vittorini aproape sigur lucra, în timp ce-și scria, cu trei ani înainte de marea aluviune de la Florența și Veneția, observațiile despre *tristețea vieții de la țară,* despre *dezgustul* său; observații puse cu meticulozitate la îndoială, în substanța lor *estetică,* chiar de peisajele pe care în opera sa postumă (și aproape sigur sugerată de un ideal de oraș-ca-utopie), ni le-a încredințat Vittorini; toate adevăruri radioase din memorie, memoria peisajului agrest, memoria Siciliei: „... o pădure de migdali care s-a populat cu lume și

colibe sub o sărbătoare de frunze abia înmugurite și de flori sau de petale care zburătăcesc...“[7]; „... Dealtminteri de cum ajungeau la un roșcov, se așezau cu umbrela deschisă sub cupola lui cu subțiori negre și cu ramuri și frunze negre...“[8]; „... Era locul ginestrelor pe colnicul dintre două pîrîuri, cu mari pete verzi care începeau dincolo, unul de grîu, și celălalt cîrlionțat tot de bob, unul bogat tot de năut, și altul iar plin de grîu...“[9]; „Rar se aude în livezile de citrice cîntul unei mierle sau ciripitul unui măcăleandru. Dar petele pomilor dulci care cînd și cînd rup acerba continuitate a acestor grădini sînt ca insulele fericite în mijlocul unei mări. Mișună de forfot și triluri. Deoarece păsărilor nu le place suflarea amară a lămîilor și portocalilor, ele parcurg kilometri și kilometri întregi pentru a se aduna aici, într-un punct pe care-l știu, de frunzăriș dulce. Smochini, moșmoane, bananieri și chiar și magnolii și un grup de salcîmi umbeferi, formează micul Eden al genului propriu chiar în coasta palatului între livezile de portocali...“[10].

Dar aici, problema noastră nu este desigur interpretarea lui Vittorini, scriitor situat între utopie și memorie: chiar dacă aceste pagini ale sale, atît de sensibile la individualitățile naturii, la parfumul și la vocea particularului ireductibil la număr, se poate spune că ar sta în potențialul conflict cu unele convingeri pe care Vittorini le încredințase însemnărilor din care, după moartea lui, a fost compusă cartea intitulată *Le due tensioni (Cele două tensiuni).* Acel optimism al său, spuneam, iacobinic egalitar, față de lumea acelor *Ersätze,* a surogatelor alimentare, care ar fi plăcut fără îndoială unei personaj al lui Huxley: Directorul de la Centrala London Hatchery and Conditioning Centre (Centrul de incubare condiționare din Londra centrală); și este, în orice caz, reversul, *stîngii,* ca să spunem astfel, la ceea ce, de la *dreapta* inițiia industrializarea

uleiului; adică mai devreme sau mai tîrziu ar trebui să se înceteze cu cultivarea măslinilor, întrucît este mai convenabil să se producă ulei prin sinteză chimică, artificial[11]. Nu este vorba, la urma urmelor, în ce ne privește, de a cerceta la Vittorini raportul între utopie și memorie, care teoretic ducea la un sacrificiu conștient al memoriei; și al *diversului,* al *calității,* al *naturii:* cum demonstrează și interesul de care Vittorini dădea dovadă, tot în *Le due tensioni (Cele două tensiuni),* pentru acele direcții analitice ale gîndirii moderne care, prin excluderea diversității calitative, nemăsurabile și neverificabile fiind, nu știm încă dacă ar fi mai potrivite pentru a consolida o refacere a lumii pe bază de absolută egalitate (egalitate ca identitate a multiplului, fără diversitatea omului în sine însuși; adică a oricărui multiplu în acel *fiecare* al său; dar asta este altceva...), în timp ce știm cu siguranță că majoritatea celor răspunzători de programul producătorilor de ulei ar vrea să facă abstracție de livezile de măslini; filosofia analitică fiind cea care se pretează cel mai mult la a justifica identitatea de savoare prin care uleiul sintetic este totdeauna egal cu sine însuși. Fără diversitățile care vin, cum se spunea, din individualitatea pomilor de măslin, analogă individualității plantei de fasole despre care Carlo Antoni a scris povestioara lui filosofică; și formula chimică, abstract luată, nu se poate să nu le conțină. Dealtfel, nici vinul sintetic nu se schimbă după ceea ce viticultorii francezi numesc *cru,* nici după ani... Dar nu facem acum o expunere despre enologie sau gastronomie, ne ocupăm de peisaj: și chiar cu privire la tema peisajului ne-am întîlnit cu Vittorini, din moment ce una din cauzele pentru care peisajul ca atare este astăzi în criză este dorința celei mai mari părți dintre oameni, în ultimele decenii, de a pătrunde în locuri care îngăduie raporturi de tip metropolitan: cum scria, tocmai, Vittorini, de la

care, prin contrast, am reliefat capacitatea de a interpreta peisajele, de a le prezenta în existența lor, imagine a timpului infinit a naturii în finitatea unui loc geografic determinat. De aici, trebuie s-o spunem, puterea sugestivă care în unele pasaje vittoriene o are toponomastica; și de aici, nici o *tristețe* a peisajelor agricole prezentate de Vittorini: potențialul lor conflict cu judecata sa ideologică în jurul acelor peisaje.

Nici fenomenul pe care Vittorini îl constata, fuga universală de la sate, de *tristețea* vieții care se duce acolo, în căutarea *raporturilor de tip metropolitan,* nu poate fi ca atare, aici obiect, al studiului nostru: ar lipsi, în primul rînd, competența necesară; și apoi, studiul nostru este, și vrea să rămînă, un studiu de estetică, nu enunțarea unui program, exortația mai mult sau puțin ipocrită la întoarcerea la viața de la țară. Dacă lumea, fără a fi constrînsă la așa ceva, părăsește satele și le preferă Megalopolisul, cu tot ceea ce înseamnă Megalopolis din punct de vedere estetic, este evident că e pusă în mișcare de rațiuni pe care, din afară, nimeni nu le poate judeca, fie în bine fie în rău. Sînt probleme, asta da, pe care numai sociologii, economiștii, cei ce se ocupă cu științele politicești le pot lua în cercetare cu temei și legitimitate. În studiul de estetică, tot ceea ce putem, și trebuie să facem, este de a lua act de transformările unui proces, ca acesta la care ne referim, în concomitență cu multe altele, aduse în imaginea lumii; și să judecăm aceste transformări din punct de vedere estetic — despre care, nu numai o dată, am constatat corelativitatea cu alte puncte de vedere. Ni s-a întîmplat de fapt să notăm felul cum frustrarea estetică, datorată pierderii peisajului și valorilor sale, implică, de acum, un neajuns de-a dreptul fizic, o potențială stare biologică neplăcută; și mai de curînd, am văzut să siguranța materială a orașelor înseși, faptul că se găsesc expuse la primejdii

ca cele ale alunecărilor și ale inundațiilor, își trage originea din transformările estetice înseși despre care, nu foarte tîrziu, este chiar îngăduit să pronunțăm o judecată negativă: că distrugerea unei valori care este o valoare estetică în măsură în care nu este numai o valoare estetică, ci o valoare biologică și socială. O valoare, așadar, de care direct sau indirect toți oamenii sînt interesați: intrînd aici și politicienii care declară că ar trebui sacrificată estetica necesităților producției și traficului; intrînd aici oamenii de cultură și litere ce teoretizează superioritatea condiției industriale și metropolitane față de cea agricolă și naturală; intrînd aici și industriașii producători de ulei și vin; și, de ce nu?, intrînd și cei care, împinși de motive a căror seriozitate și autenticitate nu le vom pune la îndoială, preferă raporturile de *tip metropolitan tristeței* vieții de la țară, la toate nivelele.

Toți aceștia, la urma urmelor, sînt expuși acelorași neajunsuri pe care, în măsura în care este un om ca toți ceilalți, le îndură și cercetătorul estetician: poluarea aerului și apei nu întristează numai oamenii politici, industriașii, emigranții de la sat în Megalopolis, mai puțin decît îl întristează pe cel care se ocupă de peisaj din punctul de vedere al esteticii; și ocupîndu-se de aceasta în mod teoretic nu poate să nu-i deplîngă pierderea. Și dacă inundațiile și alunecările pun în primejdie casa unde acesta meditează și-și scrie propriile ieremiade despre natură, și pun în pericol străzile pe care el le străbate, nu din pricina acestor inundații și alunecări au mai multă considerație față de neomegalopolitani, față de intelectualii făcători ai utopiei tehnologice, față de producătorii de alimente sintetice, de oamenii politici; și pînă și față de cei care speculează terenuri substrase peisajului, mai mult sau mai puțin dementțial urbanizate. Numai că cercetătorul estetician nu poate formula o diagnoză și nici propune re-

medii: dacă ceva l-a învățat — observațiile sale directe despre degradarea de astăzi a peisajului, puse în relație cu ceea ce, despre motivele, modalitățile, rezultatele ei, au scris urbaniști și oameni de știință, literați și filosofi — această școală (asupra căreia cercetătorul estetician este ca atare obligat să reflecteze) este o școală care atacă două planuri diferite ale filosofiei sale: unul în interiorul categoriei estetice ca o categorie filosofică, considerată în istoria sa; și altul, privind relațiile categoriei estetice ca atare cu alte categorii ale gîndirii, pe de o parte, cu conținutul experienței vitale în nemijlocirea ei, pe de alta. Și asupra acestor două aspecte, observate unul cîte unul, pe rînd, va trebui să ne concentrăm focurile cercetării noastre, pentru a putea apoi mai repede să trecem la studiul peisajului ca obiect estetic: a morfologiei sale, a poeticilor sale (și prin urmare a instituțiilor sale), și chiar și în critica dedicată lui, în măsura în care este, bună ca document și nu trebuie eliminată; astfel că despre ea se poate schița o istorie nu diferită de cea a criticii literare, a criticii picturii sau sculpturii sau arhitecturii, a criticii muzicale sau cea a artelor spectacolului. Să trecem așadar la recapitularea și la evaluarea a ceea ce pentru estetică înseamnă prezenta condiție a peisajului, situarea sa incertă între continuitatea naturii și radicala inovației a utopiei: *saltul*, spunem, utopiei dincolo de natură și chiar dincolo de istorie.

2. Intoleranța față de infinit. Fenomenul pe care-l observa Vittorini (nu fără a străbate din vorbele sale consensul despre care și-a punctat propriile-i speranțe în acel *tableau* al utopiei mecaniciste...) este fenomenul fugii oamenilor, cu miile, cu zecile, cu sutele de mii, fără deosebire de origine, de meserii, de proveniență socială, către Megalopolisul anti-natural și post-istoric. Spunem: spre cimentul,

sticla, aluminiul din Megalopolis: distrugători ai peisajului (și nimicitori, în plus, ai imaginii citadine a timpului, a timpului ca istorie), dar chiar de aceasta condiționînd o nelimitată posibilitate de *raporturi de tip metropolitan*. Un fenomen de o evidență de neegalat și de proporții cosmice, mai ales dacă luăm în considerare cealaltă față a sa: acea a urbanizării totale, din pricina căreia nu oamenii aleargă spre Megalopolis, ci orașele istorice, orașele de artă, burgurile rurale doresc spontan să devină metropolitane: imitații sau imagini sau apendice de Megalopolis; și resping cu mojicie, uneori cu violență, pe oricine îndrăznește să încerce o salvare din ceea ce în acestea, ca istorie, sau în peisajul în care sînt incluse, ca natură, are un sens și un preț pentru oamenii care gîndesc. O adevărată și proprie metamorfoză a lumii: printre diferîtele, complexele și uneori contrastantele mobiluri despre care, singurul lucru pe care noi putem (și trebuie) aici să-l luăm în considerație, e cel estetic; despre ale cărui legături cu alte mobiluri, care pentru moment nu le cercetăm, ne vom da seama curînd: cînd vom studia ceea ce prezenta degradare a peisajului ne învață privitor la relațiile categoriei estetice cu celelalte categorii ale gîndirii și cu conținutul experienței vitale nemijlocite.

Pentru moment sîntem constrînși să extragem mobilul estetic din toate celelalte; întrucît numai cu această condiție îl putem recunoaște și identifica; chiar dacă în întreprinderea sa concretă nu este totdeauna recognoscibil, fiind de cele mai multe ori implicat în solicitări de alt gen, mai bătătoare la ochi, și de asemenea natură încît le poți vedea dintr-odată, cînd nu sînt declarate în mod expres, cu voce tare, se poate spune. Cum pare să se fi întîmplat cu cîțiva ani în urmă, într-o anume regiune italiană: ai cărei locuitori, încă puțin și ar fi lințat o comisie de cercetători veniți pentru a pregăti un proiect de limitare a drep-

turilor peisagistice; și i-au primit (sau, mai bine zis, nu i-au lăsat să intre), arborînd pancarte pe care scriseseră: CIMENTUL E BOGĂȚIE. VREM SĂ FIM ÎNGROPAȚI SUB CIMENT ... Și ar fi prea ușor să atribuim fenomene de acest gen șireteniei unor interesați *meneurs de jeu:* care cu siguranță există, și sînt abili, dispun de instrumente foarte eficace de convingere; dar fiecare manevră interesată a lor ar rămîne fără nici un efect, dacă n-ar ieși în calea aspirațiilor, a convingerilor răspîndite, nu are importanță dacă drepte sau greșite, dar cu siguranță spontane: față de care, acțiunea eventualilor *meneurs de jeu* mai mult sau mai puțin abili și puternici nu va fi socotită creatoare, ci pur și simplu maieutică, chiar în sensul în care Socrate folosea acest cuvînt referindu-se la propriul său mod de a filosofa. Maieutica, prin urmare, capabilă de a scoate la lumină, să spunem, de a face explicite convingeri și aspirații latente în sufletul multora. Între aceste convingeri, între aceste aspirații, trebuie să enumerăm și pe cele care au la bază idealul estetic pe care noi, în această clipă, ne-am angajat să-l definim, pe cît este posibil, conceptual, în termeni cît mai limpezi și mai riguroși. Să vedem așadar, care este acest ideal estetic, fără întreprinzătoarea prezență a cărei generală participare (nu forțată, ci consimțită) la acel proces de transformare a lumii, înhămată pare-se, la eliminarea oricărei urme de peisaj (în sensul în care noi înțelegem acest cuvînt: imagine spațială a timpului ca natură), eliminare care, cunoscută sub numele de industrializare și urbanizare totală, nu s-ar explica.

Idealul estetic care prezidează urbanizarea totală și industrializarea totală nu-l vom putea înțelege dacă mai întîi nu ne vom fi dat seama de caracterul specific al culturii și al gîndirii moderne ce își găsește propria manifestare estetică în gustul pentru oraș și fabrică; și în gustul, spunem, prin care orașul Megalopolis și fabrica sînt, din punct de vedere estetic, sărbă-

torite sau de-a dreptul idolatrizate. La acest aspect al gîndirii moderne am mai avut ocazia să ne referim atunci cînd am văzut că gîndirea, o anume gîndire modernă, este cultura, o anume cultură modernă, gata să condamne Veneţia, ca şi cum acest oraş ar fi o aberaţie monstruoasă, o excrescenţă patologică de ţesături necrozate în trupul civilizaţiei (sau a ceea ce se cheamă civilizaţie) moderne; şi am constatat că această condamnare ar fi datorată faptului că Veneţia este o sfidare estetică a infinitului împotriva oricărei negări a finităţii: şi asta din pricina înscindabilei unităţi cu peisajul. Sau mai bine: pentru ceea ce era unitate cu peisajul: unitate acum sfărîmată, de cînd conglomeratul megalopolitan de la Mestre s-a inserat între lagună şi uscat, autorizînd *raporturi de tip metropolitan,* pînă cu vreo cincisprezece ani în urmă de neconceput la Veneţia şi în imediata sa apropiere. Unitate de oraş şi peisaj, adică de natură şi de istorie: căci despre Veneţia se poate spune cu adevărat că în imaginea sa natura şi istoria trec una în alta şi se identifică pînă la punctul în care orice distincţie între oraş şi peisaj, între artă şi natură, riscă să devină arbitrară; cum arbitrară este orice măsurare cantitativă a spaţiului, orice măsurare a timpului, în baza criteriului cantităţii: timpul şi spaţiul fiind identificabile numai după criterii calitative.

Orice punct este aici o individualitate necomensurabilă cu altele şi nici asimilabilă cu altele; infinită, prin urmare, în propria-i diversitate calitativă care nu autorizează nici o serializare; şi acelaşi lucru este valabil şi pentru timp: care, nu se poate, cînd eşti la Veneţia, socoti o succesiune cantitativă de fracţiuni identice, şi excluzîndu-se pe rînd, astfel că suprapunerea uneia înseamnă fără îndoială excluderea precedentei. Timpul Veneţiei este, în fapt, ca o pătrundere şi o topire în durata infinită, a unor clipe, diferite, fiecare după calitatea ei; clipe care tocmai pentru că sînt diferite nu se ex-

clud pe rînd, ci se prelungesc una în alta printr-un fel de răsturnare a succesiunii în coexistenţă armonioasă: ca lumina înserării care, la Veneţia şi în vecinătatea ei, pare să nu se stingă niciodată, întreţinută de apă şi de vaporii răsfrîngînd la infinit ultimele raze ale soarelui. Un ambient în care raporturile pot fi totdeauna rurale şi cosmopolite; adică, în orice caz, calitative, şi trecînd dincolo de finitate; dar niciodată metropolitane, dacă prin *raport metropolitan* se înţelege un raport pur cantitativ: de la om-număr sau om-siglă, la om-număr sau om-siglă; raport care se naşte şi se epuizează în finitatea unei circumstanţe determinate, avînd un început şi un sfîrşit, şi nu se păstrează pe sine într-o legătură trecînd oricum dincolo de finitate; în timp ce raporturile rurale sau agreste sau cosmopolite durează dincolo de ceea ce le-a prilejuit, se reînnoiesc într-o diversitate de ocazii continuu repetată; identică după cantitate („se întîlnesc totdeauna aceleaşi persoane"), dar diversă după calitate; pentru că orice ocazie este unică în calitatea sa de întîlnire sau ciocnire din dragoste sau neînţelegere, în colaborare sau în conflict . . . Şi în Veneţia, ca între navigatori îmbarcaţi, este cazul s-o spunem, pe aceeaşi navă, raporturile nu pot fi decît calitative: în sensul în care sînt calitative raporturile cosmopolite între persoane legate prin afinităţi de interese, profesiuni, gusturi; care se întîlnesc deasupra diferitelor apartenenţe statale, ale diferitelor limbi; şi care din timpurile asediului Troiei la cele în care Yorick a debarcat la Calais, puteau să schimbe un salut chiar dacă se găseau unul împotriva celuilalt pe cîmpul de bătălie. Raporturile cosmopolite şi cele ale comunităţii mici din punct de vedere topografic: unde finităţii numerice a persoanelor îi corespunde infinitatea temporal-calitativă a raporturilor dintre cei ce se întîlnesc în fiecare zi; raporturi nu între funcţii, ci între indivizi; şi între indivizi, nu între interese abstracte sau partide, tot atît de abstracte, sînt

solidaritatea și conflictele, prieteniile sau ranchiunile; sau, și mai strînse încă, *for better for worse*, și cu adevărat de neîndurat pentru omul modern, raporturile vieții de la țară: de neîndurat chiar din cauza existenței lor calitativ infinite, întrucît îmbrățișează în întregime toată viața, și nu admit altă varietate decît cea calitativă, și niciodată cantitativă; avînd loc între un număr *definit* de persoane și într-o arie local delimitată. *Raporturile de tip metropolitan* sînt, dimpotrivă, mai mult sau mai puțin identice prin fiecare din conținuturile lor (afaceri, politică, muncă, sex și așa mai departe...), dar variază indefinit după cantitate, în măsura în care au loc între persoane cantitativ totdeauna *altele* (și totuși totdeauna *identice* prin calitate, fiind dezindividualizate, reduse la funcția cerută de conținutul particularelor raporturi pentru care se întîlnesc) și în posturi care sînt totdeauna *altele*, după cantitate, chiar dacă perfect *identice* în calitatea lor. Și aria raporturilor de tip metropolitan, trebuie să adăugăm, este o arie în continuă expansiune; aria Megalopolis-ului care se extinde indefinit, și prevede în același timp ocuparea întregii suprafețe terestre, pentru care sînt gata de o bucată de vreme proiectele de urbanizare nu numai totală, ci și integrală.

Dacă Veneția, cu prezența ei singulară, este într-adevăr un scandal, scandal, trebuie să adăugăm, este peisajul ca atare, în măsura în care fructificarea lui estetică se alimentează, ca să spunem așa, dintr-o prezență zilnică trăind în interiorul ambientelor metaspațiale, fiind individualizate la extrem, și de la care primește o calificare estetică care-i individualizează la rîndu-i toate actele și evenimentele, și pînă și modul de a vorbi (sfîrșitul dialectelor, ucise nu de cultură, ci de nenumăratele *Mass-media*, este un alt aspect al sfîrșitului peisajului), și sustrage acte și evenimente din finitatea care este serie nelimitat augmentabilă, pentru a le restitui calității: infinită fiind, tocmai pentru

că este *definită, limitată*, și prin urmare inseviabilă. Un scandal, la fel ca și cel privitor la Metropolis-Megalopolis, este așa numitul Monte Tabor din Recanati: spațiu definit, limitat care tocmai de asta îngăduia poetului experiența infinitului. Chiar de la primele rînduri ale acestui studiu am putut constata că tocmai pentru că *gardul viu* interzice privirii să treacă mai departe („*din toate părțile / De la orizontul ultim înlătură privirea*"), este posibil ca cineva, *șezînd* și *privind*, să-și împingă *dincolo de el* propria imaginație, și să-și *închipuie în gînd spații nesfîrșite și tăceri supraomenești și pace prea-adîncă:* dar în Megalopolis, nimic nu delimitează spațiul, deschizînd fanteziei acele orizonturi pe care le închide vederii. Megalopolis-Metropolă continuă indefinit, se extinde permanentizîndu-se identică sieși; și nimeni nu-și poate închipui *tăceri supraomenești și pacea prea-adîncă* dincolo de acolo unde privirea noastră este constrînsă să se oprească. *De acolo*, este identic cu locul unde sîntem, putem să ne mutăm toată viața, și vom fi, calitativ, tot în același loc, în mijlocul construcțiilor identice celor care ne înconjoară în acest moment; în piețe sau străzi sau bulevarde sau șosele pe care vor trece coloane de mașini identice celor pe care le avem sub ochi, în mijlocul acelorași firme scrise în același surogat de limbă engleză. În aria metropolitană, în fine, va fi, mai curînd sau mai tîrziu imposibil, nu spun să retrăiești experiența pe care Leopardi o exprimă în *Infinitul* („*... Și ca vîntul / Aud foșnind între aceste plante, eu acea / Infinită liniște ca acest glas / Încep să compar: și-mi amintesc veșnicia, / Și anotimpurile moarte, și prezentul / Și viața, și sunetul ei...*"), dar nici să înțelegi măcar aceste versuri dincolo de existența lor alcătuite din *cuvinte, metafore, contexte, sunete, morfeme și foneme întoarse înapoi și prin urmare cu spatele întors către lucruri*, și dincolo de constituirea lor ca obiect reprezentabil în *limbaj*

matematic: cu adevărat o reducere a poeziei perfect corespondentă „reducerii existenței vitale a omului, ineluctabile, în orice civilizație tehnică“[12]. În cheie diferită, cu *reducerea* iubirii la sexualitatea *desublimată,* cui îi place sau nu, introduce transferarea, actualmente în curs, a întregii umanități din aria peisagistic-calitativă în cea metropolitano-cantitativă; nu va exista nici o posibilitate pentru a citi sinteza a priori despre *semnificant* și *semnificat* (semnificatul lor de acum fiind străin oricărei experiențe posibile) în cuvinte ca „Și gîndindu-mă la ea, mă ajunse un sunet suav . . .“

Este un proces, repetăm, care unora le poate fi pe plac, altora nu; și fiecare e liber să se folosească de el, după cum îi place sau nu, pentru a-i accelera dezvoltarea, sau pentru a o stăvili, sau, de-a dreptul, pentru a-i schimba cursul, rămînînd pe loc, deoarece nici intervenția acceleratoare, nici cea de frînare sau de dare înapoi nu poate fi autentică și eficace dacă nu pleacă de la o condiție de libertate; dacă nu se slujește, ca mijlocitor, de libertate și nu-și propune, ca punct de sosire, un statut de și mai mare libertate; dacă nu refuză coercițiunea, să spunem, chiar în măsura în care *se* refuză *coercițiunii,* și nu întîmpină rezistența spontaneității oamenilor, care poate fi orientată prin maieutică și convingere. Din punctul de vedere al libertății, va trebui să vedem că există mai multă libertate în condiția peisagist-calitativă decît în cea metropolitano-cantitativă; dar singura contribuție pe care estetica o poate aduce unei întrebări de acest gen, independent de preferințele cultivate de cel care se hotărăște să studieze problema, constă în ceea ce facem acum: interpretînd din punct de vedere estetic, exact, al formei contemplabile, cele două condiții; și reconstruind motivațiile estetice dadorită cărora oamenii, în marea lor majoritate, liber și spontan, de vreo cincisprezece ani prin aceste părți (nu este posibilă nici o comparație cu fenomenele precedînd al doilea război mon-

dial: și chiar și asta a semnalat-o Vittorini, cu multă luciditate) au pus în mișcare enorma mașină, dacă putem spune astfel, a totalei industrializări și a urbanizării totale: o mașină, am observat nu de mult, putem spune, pe fiecare pagină a acestui studiu, care zilnic agresează peisajul; și va putea să nu ne lase neatinsă nici o urmă sau cel mult, așa cum oamenii reproduși prin împerechere în *Brave New World,* a lui Huxley, ar putea s-o păstreze și cu grijă s-o țină în viață, nu fără artificialitate, în „rezervațiile“ destinate vacanțelor, adică zilelor de excepție.

Supraviețuirea acestor rezervații ar putea reieși problematică din cauza poluării biochimice a atmosferei, cum am avut prilejul să amintim — și, în orice caz, trebuie să avem mereu prezent în minte faptul că peisajul ca *rezervație* sau loc-de-vacanță, dacă se ia în considerație caracterul specific al fructificării estetice a peisajului însuși, în măsura în care fructificarea unei forme care conține viață și nu este un conținut al vieții, este cu totul altceva față de a-ți trăi în întregul ei propria zi în peisaj sau în vecinătatea peisajului: nu recreîndu-te periodic *alături* de peisaj, ci muncind continuu *în* peisaj; respirînd, în peisaj, natura, alimentîndu-te, se poate spune, din natură care ca peisaj ne găzduiește, și ne face să trăim în el ca în sînul mamei[13]. Dar să ducem la bun sfîrșit reconstituirea mișcărilor estetice care au îndemnat oamenii să prefere condiția metropolitano-cantitativă celei peisagistico-calitative: care mișcări, aici, le putem rezuma în respingerea oricărei durate, a oricărei permanențe, a oricărei diversități. O spasmodică tensiune către acel *mai mult* al cantității, ca timp și ca spațiu, însoțită de o identitate calitativă pentru care orice creștere de cantitate (*mai multe locuri,* în mai puțin timp; *mai mult timp* într-o zi, în sensul de *mai multe lucruri* făcute și de făcut în intervalul de douăzecișipatru de ore; *mai multe persoane* întîlnite; și chiar, un mai

mare număr, dacă este posibil, de cuplări sexuale) pentru a fi liniștitoare, trebuie să fie însoțită de o identitate calitativă care să *serializeze*, să spunem astfel, multiplicarea locurilor, a obiectelor, a ustensilelor; lipsind locuri și obiecte și ustensile, și pînă și ființele omenești, de noutate: al cărui farmec ambiguu este tipic individualizării, în măsura în care este totdeauna, în vreun fel oarecare misterioasă, nemăsurabilă, necontabilizabilă; neseriabilă, mai exact. Și tocmai pentru că este nemăsurabilă, necontabilizabilă, neseriabilă, pentru că este cu neputință să fie verificată cu instrumentele gîndirii analitice, imposibil de *descris matematic*, adică în termeni de simplă măsurare și de pură cantitate; pentru că la originile sale (și-a dat și Kant seama, în eseul său de tinerețe despre regiunile în spațiu . . .) există misterul individuației, al diversității care din fiece existență face *alta*, nepotrivirea față de orice altă existență — mister, la urma urmelor, al calității ca atare care nu se poate deduce nici calcula —, chiar prin această noutate, care nu este simplu adaus cantitativ, devine insuportabilă protagoniștilor, făuritori și destinatari, în același timp, ai totalei industrializări și ai urbanizării totale.

Insuportabilă pînă la spaimă, la neliniște: nu degeaba lumea are nevoie să-și organizeze anticipat propriile *loisirs:* de a cunoaște cu doi trei ani înainte în ce pat va dormi în noaptea unui cincisprezece august; ce anume va face la patru după-amiază și duminica următoare acelei zile: în care loc, și în compania cui. Abolirea dorită a oricărei surprize, a oricărei noutăți calitative; incapacitatea de a accepta o permanență oricare a cantității, o temporalitate care durează, se repetă, și se înfășoară în cerc pe ea însăși. Este frenezia de a evada din orice loc te-ai găsi, de-a ajunge mereu în alte și alte locuri, în anii propriei vieți: tendința la nomadism permanent pare să fie un dat dobîndit, în caracterul unor popoare, cum

să spunem? *supradezvoltate* . . .; cu condiția însă ca acele locuri să se asemene toate, ba chiar să fie identice: cucerind astfel, în același timp, multiplicitatea cantitativă de care are nevoie neastîmpărul ce te îndeamnă să întorci spatele peisajului (în măsura în care orice peisaj este cantitativ unul, ba chiar *unic;* și prin urmare nu este multiplicabil) și identitatea calitativă cu care peisajul este inconciliabil pentru că orice peisaj este diferit, și prin urmare *peisajul* este, în sine, *diferitul*. Fără identitatea calitativă, în fapt, ne-am simți nesiguri: am lua cunoștință de propria finitate ca atare, și prin urmare de sărăcia prin care aceasta este nevoită de a se deschide infinitului — „și să naufragiez îmi e dulce pe astă mare". Încă un motiv de a fugi de peisaj, pentru a-l respinge, ca ambient-unde-se-trăiește, și de a-l accepta în mod unic ca pe un conținut de rezervă, pe care mergi să-l vizitezi în anume locuri, în timpul lăsat liber de muncă: din rațiuni higienice, măcar, sau dintr-un soi de ritual monden: pentru a cîștiga prestigiul social care vine din faptul că ți-ai petrecut Crăciunul în Kenya, Paștele în Bermude, Sfînta Maria în Tahiti. În timp ce a accepta viața *în*-peisaj ar însemna să fii nevoit să te ancorezi *într-un* peisaj, să-ți sădești acolo rădăcinile, să accepți o permanență *într-un divers;* și la orice schimbare, să înfrunți trauma *diversității:* a unei noutăți nu tocmai cantitative; și să te expui la farmecul înspăimîntător acum al surprizei.

Orașele, atunci, devin toate egale, ba, mai mult, identice; și resping pe cît este posibil mai departe de ele peisajul. Egale, identice, orașele, și egale, identice, edificiile în oraș; și egale, identice, mobilele în edificii; așa cum identic, pretutindeni, s-ar vrea felul de a vorbi, pentru a scăpa de trauma *expresiei* (calitative) într-o limbă redusă la pură și simplă *comunicare* cantitativă: de la număr la număr, de la sigla la sigla. Nimeni nu impune toate astea, nimeni nu trezește artificial această nevoie de

identitate multiplă care este o nevoie spontană; de care, ca de toate nevoile spontane, se găsește cine să profite, asumîndu-și sarcina de a proiecta, organiza, funcționaliza în propriul avantaj această generală identitate multiplicată de *n* ori prin sine însăși: care este necesară unei condiții umane nesupuse ideii însăși a infinitului, doritoare de a fugi de fermecătoarea primejdie a infinitului către liniștitoarea repetiție a multiplicării finite. Infinitului i se preferă indefinitul, multiplicitatea care crește continuu. Multiplicitate, și de întîlniri sexuale, așa cum am semnalat, ai căror multipli se vor partenerii (sau partenerele: dar diversitatea sexelor, în măsura în care este calitate nu cantitate tinde să fie ștearsă, și abolită, cel puțin în semnele exterioare); multiple dar nu individualizate, fără nume, chiar: reductibile la numerele unei serii. Chiar și așa ceva prevăzuse Huxley, în *Brave New World (Lumea nouă): „now the old men work, the old men copulate ... [...] ... from girl to pneumatic girl ..." („acum bătrînul muncește, bătrînul se împerechează ... [...] ... cu fata și cu fata pneumatică").*

Refuzul infinitului, fuga din fața infinitului comportă negarea peisajului, reducerea lui la *spațiu* măsurabil: pură și simplă extensiune cantitativă, cel mai cu putință omogenă calitativ, în așa fel încît să poată fi folosită la maximum, și să se poată acumula din ea cît mai mult cu putință. Spații de pe care este, ca să spunem așa, răzuit peisajul; spații ca receptacole, *conținînd* cît mai multă temporaneitate cu putință, și nu imagini ale unei temporalități care le individualizează ca peisaje, fiecare calitativ diferit de altele: și de aceea nu numai spațiu, ci, cum s-a spus încă de la început, *mai mult decît spațiu numai.* Este diversul, este calitatea, această prezență a infinitului în finit, care trezește scandalul prin gîndirea analitică: care nu-și poate da seama de asta, și-l îndeamnă ca irațional, ba chiar an-

tirațional—negație spunem, a unei rațiuni degradate pînă sub ea însăși: rațiune care *condamnă* în loc să înțeleagă, pentru că și-a trădat propria misiune, identificînd logica cu contabilitatea. Dar opunerea gîndirii analitice la gîndirea sintetică este corelativă în timp logic-teoretic alegerii estetice la a cărei bază există un fel de spaimă în fața infinitului, și prin urmare în fața calității, individualității. O alegere care nu poate să nu întoarcă spatele peisajului, așteptînd să fie distrus: tocmai pentru că peisajul, orice peisaj, calitate indivizibilă, face calitativ infinită o extensie limitată foarte mică: colțul de lume din care ea a făcut o imagine a temporalității absolute. Mai-mult-decît-spațiu: și neasimilabil așadar altor spații, imposibil de adunat cu alte spații, în vederea unei utilitare *împărțiri pe loturi:* pentru că se adună și se împart cantități omogene, nu se adună calitățile, și nici măcar nu se împart, decît după o reducere a lor la pură cantitate. Descalificare anticipată, în concluzie: ca în condiția de închisoare și lagăr, în care oamenii sînt numai numere. Ceea ce înspăimîntă, și te face să fugi de peisaj ca atare, să-l urăști, să-l socotești insuportabil din cauza plictiselii și tristeții vieții-în-lăuntrul-peisajului, este existența, peisajul, *diversul:* și diversul, această prezență a infinitului în finit, această calitate prin care un finit devine, în finitatea sa, infinit, dă ameteli, trezește panica. Și cum peisajul este *natură,* și natura este prin excelență calitate, viață, individualitate, refuzul peisajului se configurează, cel puțin inițial, ca un refuz al naturii. Că pe urmă, cum se întîmplă în unele tendințe artistice ale anilor din urmă, acea natură refuzată în viață, se încearcă a fi recuperată în artă, este o altă problemă; și cu ea va trebui să ne măsurăm la timpul cuvenit, cînd vom fi pe punctul de a vorbi despre grădinărit ca singura formă de artă care în mod serios urmează, finalizînd-o, o contemplabilitate a naturii vii și trăite: a naturii reale,

spunem, întocmai cum vor astăzi unii partizani a ceea ce în Italia s-a căzut de acord să fie numită *arte povera (artă săracă);* și nu a imaginii naturii, reprezentată mimetic, ca în arta tradițională, de la pictura de flori sau animale sau, chiar, peisaje. Dar trebuie, pentru moment, să ducem la concluziile necesare examenul refuzului estetic al peisajului și al naturii, ca motivare, să spunem astfel, de gust, nu numai a industrializării și a urbanizării totale, ci a acelei atitudini în fața naturii care însoțește urbanizarea totală și industrializarea totală, nu știm dacă în mod necesar (ar fi temerar s-o spunem, fără a avea competența necesară, economică și sociologică, pentru a o demonstra) dar sigur în mod obișnuit. O atitudine care, în termeni foarte asemănători, a fost în anii din urmă descrisă de doi autori aflați la extreme unul de celălalt, chiar dacă la origine erau concetățeni, conaționali, și formați în acea atmosferă culturală germană despre care este greu să-ți imaginezi ce bogăție și profunzime de gîndire și artă ar fi dat Europei și lumii fără brutala cenzură pe care a provocat-o nazismul în dezvoltarea ei. L-am numit pe Herbert Marcuse, un gînditor în opera căruia poți găsi tot ceea ce vrei, și pe deasupra și ceea ce *nu vrei,* dată fiind greaua convietuire, în interiorul ei, a motivelor ontologico-existențialiste și a motivelor dialectico-sociologice, și pe Friedrich Georg Jünger: poet, acesta din urmă, și eseist care s-a apropiat de curînd de problemele naturii în era noastră tehnologică; și pe care vom avea prilejul să-l întîlnim din nou în momentul în care ne vom ocupa de arta grădinilor.

3. Refuzul peisajului și exploatarea naturii. — Înainte de a citi ceea ce au scris doi autori total diferiți între ei dar în acest caz convergenți prin considerațiile lor, ca Marcuse și cel mai tînăr dintre frații Jünger despre industrializarea totală și despre urbanizarea to-

tală, a cărei motivație estetică am pus-o nu demult în evidență, va fi oportun, poate necesar, să constatăm că problema raportului între categoria estetică și alte categorii (operînd în realitate înainte chiar de a fi supuse judecăților gîndirii) se rezolvă, ca să spunem așa, de la sine, cu fiece pas pe care-l facem în această cercetare despre peisaj și natură ca obiect estetic: nu mai puțin, dealtminteri, de felul cum de una singură se limpezește tema, problematică și ea, a raporturilor între esteticitatea categorial explicitabilă și viața în fiziologia ei imediată: viața care este obiect de studiu pentru biologii interesați s-o înțeleagă și gata totdeauna în a căuta să-i îmbunătățească toate condițiile. Pentru acest aspect al problemei, va fi de ajuns să amintim considerațiile chimiștilor și biologilor și urbaniștilor pe care am fost constrînși să-i citäm nu de mult; la care putem adăuga confuza alarmă a oamenilor de știință specialiști în *ecologie,* adică în studiul ambientului care condiționează viața. Și apoi nu va mai fi nevoie de mult pentru a ne da seama de felul în care intoleranța estetică, în ce privește natura și peisajul, acea pasiune ce privește finitul și cantitatea care-i face pe oameni din toată lumea să alerge spre Mega-Metropolis, și-i împinge la a-i lărgi hotarele, pînă la a-l face să coincidă cu totalitatea globului-pămînt-apă, trebuie să o gîndim, în primul rînd, în relația ei de condiționare reciprocă cu alte mișcări (economice, sociale, de obiceiuri . . .) care împing oamenii în direcția Mega-Metropolis, întrucît între mișcarea estetică și alte mișcări ale comportamentului uman, socotite pe plan universal, subsistă o corelație, în care nu se poate spune că una din aceste mișcări ar fi condiționante și celelalte condiționate, una primară și celelalte secundare[14].

Raportul de la condiție la condiționat subsistă în schimb cînd se iau în cercetare, în toată complexitatea lor, rezultatele unei alegeri ale cărei motivații sînt în mod egal com-

plexe; și în acest caz, nu putem să nu constatăm că alegerea Mega-Metropolitană, în măsura în care o considerăm ca alegere ale cărei motivații estetice (independent de partea pe care ele o vor fi avut pentru fiecare din cei care au făcut această alegere și o fac în prezent) duc la rezultate estetice, dar și la rezultate care acoperă condițiile imediate ale vieții și, apoi, cîmpul de operativitate și de judecată al altor categorii: economia, morala, politica, știința și așa mai departe. Astfel, alegerea care din punct de vedere estetic am văzut că poate și trebuie să fie motivată în refuzul calității infinite, în aspirația către cantitatea indefinită, duce ca rezultat estetic la acea degradare și distrugere a peisajului pe care am descris-o de mai multe ori: distrugere, sau cel puțin degradare, implicită și, ca voită, în decizia celui care a optat pentru finitate împotriva infinitului, pentru cantitate împotriva calității. Dar această degradare și distrugere a peisajului este aspectul sub care trăim estetic, și estetic experimentăm și raționăm, o realitate mai complexă: astfel încît a o fi provocat mai mult sau mai puțin deliberat, ca urmare a unei alegeri cu caracter estetic, a fost și aspectul estetic de opțiuni între ale cărui rezultate nu trebuie să enumerăm numai acel peisaj *al tristeții vieții la țară și pe cel al raporturilor de tip metropolitan,* de care au tot dreptul să se bucure scriitorii fermecați de utopie. Trebuie să luăm în considerație și alarma oamenilor de știință care se ocupă, cum spuneam, de viață ca atare și de condițiile ei; și nu sînt estetic elegiaci, ocupați să deplîngă o frumusețe a lumii pierdute sau primejduite, și cu ea o mult mai ipotetică inocență, o cît se poate de imprevizibilă fericire de a trăi după natură — care nu e (o știm) mai fericită sau mai nefericită decît trăirea metropolitană; are numai o fericire *diferită* și o *diferită* nefericire ... Oamenii de știință ale căror avertismente trebuie să le luăm în considerație sînt higieniștii

și biologii, chimiștii și urbaniștii: sînt, pe scurt, oamenii științei vieții. Și strigătul lor de alarmă este alarmă pentru viața pusă în pericol în măsura în care e viață, de rezultatele biologice și chimice și urbanistice ale unei alegeri (cea a condiției metropolitane preferată condiției peisagiste) care pentru unii este preponderent estetică (în unele cazuri, poate fi de-a dreptul *exclusiv* estetică) și pentru alții este o alegere *și* estetică, la nivelul conștiinței; pentru alții însă, este o alegere estetică numai implicit; estetică, spunem, fără a vrea asta și fără *a ști asta:* dar în orice caz, privită în unitatea ei totală de către *toți, alegerea* estetică corelată unei decizii a finității variat motivate care se revendică pe sine, se revoltă, spunem, împotriva infinitului, pregătind astfel o metamorfoză a lumii: lumea total urbanizată, *după natură și după istorie.*

Spuneam, lumea *fără peisaj:* al cărei aspect poate fi aprobat sau dezaprobat din punct de vedere estetic: însă cu condiția să se țină seama de constituirea manifestării ei estetice de fenomen care-i preocupă pe toți — felul, spunem, în care estetic se anunță oxidul de carbon și tetraetilul de plumb pe care zilnic le inhalăm în plămîni, și de aici în sînge; cartea de vizită estetică, ne-ar fi voia să o numim, a insecticidelor de care țesuturile noastre se știe că sînt saturate, ca și alimentele de la care le primim: și înlăuntrul trupului nostru se pregătesc evenimente despre care se poate spune numai că trebuie să ne temem, dar nimic altceva decît asta. Și din imaginea unei lumi fără peisaj, dintr-o lume complet urbanizată, fac parte animalele nocive: șobolani și vipere, înmulțindu-se nebunește, de cînd au dispărut aproape complet păsările de pradă; în același fel, dealtminteri, în care, din fața acestei lumi, din configurarea ei în obiect estetic nu numai vizual, ci acustic, fac parte fluieratul sfîșietor al avionului supersonic care face să se zguduie geamurile de la case, zgomotul acelui *trafic*

față de care un om politic, *modernist* în cultură pe cît de conservator în economie, a declarat odată cum că estetica nu ar fi nimic mai mult decît *materie subiectivă și opinabilă*. Lume în întregime urbanizată, lume *a raporturilor de tip metropolitan* este, în sfîrșit, și lumea litoralurilor și golfurilor reduse la condiția de gol biologic. Încă un pas și vom fi sosind la cea ce, parafrazînd titlul unei cărți strălucite și norocoase, în anii nu de mult trecuți, vom putea să o numim *gradul zero al vieții* ... Al unei vieți, trebuie să adăugăm, care, exaltînd violent propria finitate, și respingînd infinitul, riscă să se distrugă, nu fără a-și fi ținut mai întîi ei înseși discursul pe care în romanul *Demonii* a lui Dostoievski, inginerul Alexei Nilici Kirilov, înainte de a se sinucide cu un glonte de revolver, îl ține prietenului său Piotr Stepanovici Verhovenski: și care este, în filosofie, cea mai riguroasă și consecventă profesiune de anti-platonicianism și de anti-metafizicism care a fost vreodată formulată: ...„eu mă omor pentru a-mi arăta revolta..."

Putem citi, acum, așa cum ne puteam închipui, ceea ce Marcuse, pe de o parte a orizontului nostru cultural, Friederich Georg Jünger pe de alta, au scris, pentru a defini tratamentul pe care prezenta civilizație (civilizație care în Mega-Metropolis își are propriul sediu și propriul centru de iradiere), l-a implîntat în natură — adică în peisaj. Vom vedea atunci că Marcuse, examinînd *transformarea tehnologică a Naturii*, relevă cum aceasta, în afară de *rezervație* (a cărei insuficiență, ca locuri dedicate exclusiv timpului liber, am constatat-o nu de mult), nu a vrut, în ceea ce privește Natura, să lege între ele *stăpînirea și eliberarea*, „să conducă stăpînirea către eliberare"; și a „tratat Natura așa cum a tratat omul — ca un instrument de productivitate distructivă"[15]. Și dacă îl citim pe Jünger, pe un fond de critică a mesianismului social, pe care Marcuse

sigur l-ar respinge, vom găsi afirmația că „Exploatarea naturii prin instrumente mecanice și exploatarea omului sînt identice. Gîndirea omului nu poate fi zvîrlită în întregime de o parte, și să o lași neatinsă pe cealaltă. Producția, după propria sa concepție, nu este altceva decît exploatarea naturii, iar consumul nu este nimic altceva decît exploatarea naturii; și acest raport producție-consum se întoarce automat împotriva omului, se strecoară în toate relațiile sale ..."[16]; și mai departe: „... Este ignoranța în spatele convingerii că natura s-ar comporta cu pasivitate, cînd este zgîndărită în legile care o susțin, cînd aceste legi sînt cu violență silite. Reacția nu se lasă așteptată ..."[17]. Dar poate ar trebui să subliniem, în această ultimă aserțiune, încheierea unui discurs care vrea să dezmintă iluzia după care ar fi posibil controlul unei cercetări, ca cea din care au apărut în lume bombele cu hidrogen, avînd ca urmare exploatarea crescîndă a naturii: „procedee tehnice ca cele ale energiei nucleare nu se lasă monopolizate, nici măcar prin acorduri internaționale ..."[18].

Exploatarea *științifică* a naturii (acesta este sensul care îl pot avea pentru noi lecturile asupra cărora ne-am oprit nu demult) nu este lucru diferit de exploatarea *politico-economică* a naturii înseși; dimpotrivă, îi este cauza; și nu s-a spus că Jünger n-ar fi avut deloc dreptate, cînd pune în gardă împotriva naturii (și a omului), atîta vreme cît nu sînt radical revăzute principiile teoretice pe care se întemeiază această exploatare: care sînt, la urma urmelor, cele ale științei, în măsura în care nu se limitează la a studia contemplativ natura (în maniera lui Bonnet și a naturaliștilor de secol XVIII), ci o planifică, exploatînd-o; măcar în iluzia lumii înaintate spre urbanizarea totală și industrializarea totală, a lumii, spuneam, care construiește Mega-Metropolis, distrugînd peisajul, și în Mega-Metropolis își alege propriul domiciliu. Este iluzia după care s-ar îm-

bunătăți condiția oamenilor, a *tutoror* oamenilor, exploatînd fără milă natura, pînă a o distruge chiar în întregime, înlocuind-o cu un total artificiu. Împins de pasiunea lui pentru utopia mecanicistico-egalitară, asta părea să dorească Vittorini al nostru, atunci cînd scria pagina, publicată postum, referitoare la vinul sintetic și puii artificiali . . .; și este, în fond, iluzia unor oameni de știință; care, dîndu-și silința să producă bombele nucleare, cred cu sufletul împăcat, cum scrie Jünger, că fapta lor ar fi o *acțiune pacifică, deși purtată înainte cu mijloace violente; că utilitate și pace, în rezultatele a ceea ce fac ei, se lasă separate și izolate de neînțelegere, de neliniște, de distrugere și de război;* crezînd de-a dreptul că „prin munca lor fac să se dezvolte latura confortabilă a vieții și pot crea o lume strălucitoare"[19]. O iluzie nu lipsită de asemănare cu cea din care se hrănește, găsind în ea propriile justificări morale, refuzul estetic al naturii și al peisajului, în măsura în care în natură și în peisaj ar fi prezente, inevitabil, penuria, neliniștea, nedreptatea, de care, pentru a scăpa, se aleargă spre Megalopolisul industrial, în întregime operă umană, orașul *omului* prin excelență: unde cine vine, este sigur că va găsi acea perfectibilitate etico-socială care, în natură, a cărei prezentare estetică este peisajul, ar fi, cred ei, de neatins.

Nu putem, firește, să atacăm meritul acestor convingeri, convingeri etico-politice de cercetat și eventual de criticat, ca atare, chiar la timpul lor, și cu instrumente conceptuale la nevoie apropriate. Aici, ne interesează să punem în evidență faptul că ele sînt corelative cu o alegere estetică, cea care neagă și distruge peisajul — și sînt, cum s-a și văzut, pe un plan de absolută paritetică generală, în lăuntrul căreia se configurează variat raporturile între un punct de vedere și altul, prin urmare între o categorie și alta. Nu știm încă (și în orice caz nu aici este locul pentru a cerceta o astfel de problemă) dacă în Mega-Metropolis, în ce-

tatea industriei și urbanizării totale, ar exista cu adevărat, sau s-ar putea mai curînd sau mai tîrziu ajunge acolo, acea justiție profundă în raporturile inter-individuale, acea desăvîrșită egalitate (afirmativă, nu negativă: egalitate în *a fi* nu în *a nu fi)* pe care lumea nădăjduiește s-o găsească acolo. Știm însă care ar fi chipul estetic al condiției umane în Mega-Metropolis și în împrejurimile ei imediate; și mai știm că în ea se manifestă un neajuns al vieții imediate, o condiție de primejdie a vieții ca atare, la limita autonimicirii ei. Nu vrem cu aceasta să condamnăm drept neîndoielnic, judecîndu-l greșit și mincinos, idealul care conduce oamenii pe drumul spre Megalopolis; ne limităm numai să constatăm că acest ideal, în măsura în care realizarea lui se identifică cu o lume complet industrializată și complet urbanizată, din punct de vedere estetic comportă refuzul naturii, condamnarea la moarte a peisajului. Și aceasta este o constatare pe care o putem trece la activul cercetării noastre ca cercetare teoretică ce încearcă să înțeleagă termenii exacți în care trebuie, în mod speculativ, pusă problema naturii și peisajului; în măsura în care este o problemă estetică: întrucît odată dobîndită conștiința relațiilor între categoria estetică și alte categorii ale gîndirii, nu numai ale continuității, să spunem așa, ascendente, între viața trăită în imediata apropiere și contemplativitatea acestei vieți și a naturii în care și din care ea trăiește (și această conștiință am dobîndit-o cercetînd atent sub toate aspectele zilnice, dramatica criză a naturii și a peisajului), putem acum să trecem la studiul direct al peisajului în măsura în care îl considerăm obiect estetic.

NOTE

1. N. BERDIAEFF, *L'Io e il Mondo (Eu și Lumea),* tr. it Banfi Malaguzzi, Milano, Bompiani, 1942, p. 178.

2. *Idem*, p. 117. Acest *drept*, în cheie diferită, este între altele revendicat astăzi de Marcuse: „Este înspăimîntător modul în care se îngăduie populației să distrugă pacea, pretutindeni unde mai există încă pace și liniște, de a fi urîți și de a face urîte lucrurile, de a pîngări intimitatea, de a jigni buna credință ... [...] ...“ (H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione (Omul unidimensional)*, tr. it., Torino, Einaudi, 1967, pp. 253—254). Originile filosofice ale lui Marcuse sînt, așa cum se știe, existențialiste, fie și într-o cheie diferită de cea a lui Berdiaeff.
3. N. BERDIAEFF, *Spirito e libertà (Spirit și libertate)*, tr. it. de Agostino Miggiano, Milano, Edizioni di „Comunità“, 1947, p. 437.
4. Nu discutăm aceste afirmații din punct de vedere economic, și nici măcar higienic, lipsindu-ne competența. Putem să relevăm, din punctul de vedere al gustului, să spunem astfel, *empiric*, că uleiurile produse în laborator nu au savoarea uleiurilor de măsline; și sînt lipsite, firește, de *individualitate* (să ne amintim vrejul de fasole din apologia lui Antoni), datorită căreia un ulei ligur are un gust diferit de un ulei lucchez, și acesta de uleiul toscan; și uleiul toscan diferă, în savoarea lui, de cel umbru, care mai apoi este cu totul altceva decît cel pugliez, de cel calabrez, de cel sicilian: acesta din urmă, la rîndul său, variind în ce privește gustul după felul cum a fost stors din măslină de pe coasta tirreniană, sau din arborii crescuți lîngă marea africană: arbori cu trunchiul foarte mare și coroana deasă, care leagă puțin rod; și prin imemoriala lor vechime, punîndu-și amprenta pe unele peisaje din Agrigento ca peisaje istorico-culturale, în afară de calitățile lor de imagini ale timpului naturii, sînt numiți „măslini sarazini“, plantarea lor urcînd pînă în timpuri îndepărtate și aproape fabuloase (trecute în limbajul popular, ca referire pentru a desemna o vechime nemăsurabilă) a dominației arabe, sau, exact, „sarazine“. Încă o probă, la acest punct, a continuității care, atunci cînd este vorba despre natură și produsele sale, unește gustul empiric, vital, cu gustul estetic. O continuitate prin care diferita imagine contemplabilă a livezilor ligure de măslini față de cele din alte regiuni ale Italiei (și acestea față de cele grecești; să ne gîndim la priveliștea ca o mare verde pe care, cel ce urcă la Delfi o are asupra livezilor de măslini ce se întind jos...) este formă estetică, contemplabilă și ca atare putînd fi judecată în sine și prin sine: al cărei *conținut*

este, putem spune, diferita savoare a măslinelor; semnificînd, la rîndul lui, o diversă compoziție, după natura solului, expunerea la soare etc. Și judecata estetică privind una sau alta din livezile de măslini, ca peisaj, e atît de puțin condiționată de preferința (sub aspectul pe care Kant ar fi numit-o *a plăcutului*) pentru una sau alta din calitățile uleiului, pe cît de puțin judecata, să presupunem unei poezii sau a unui roman este condiționată de faptul că se împărtășește sau nu conținutul politic pe care critica *ideologică* este totdeauna autorizată s-o stoarcă, nu foarte diferit de felul în care măslinele sînt culese din pom, și de felul cum se stoarce uleiul; a-l stoarce și a-l folosi așa cum folosim uleiul de măsline pentru a pregăti hrana. Cu condiția, firește, de a nu transfera asupra poeziei sau romanului judecata ideologică asupra semnificației sale: ceea ce ar însemna cam același lucru dacă am judeca estetic o livadă de măslini pe baza savoarei uleiului care se scoate de acolo.
5. Cu privire la cauzalitatea distrugerii naturii de munte și deal; la tăierea copacilor, la acoperirea pămîntului poros cu ciment și asfalt, pentru a preveni prăvăliri și aluviuni care se repetă de acum ca o specie de ritual al unui sacrificiu periodic, tributar noilor divinități ale industrializării și urbanizării (cauzalitate care numai astăzi începe să fie admisă, dar timid, și cu rezerva că este vorba de cauze concomitente altora întîmplătoare și pur naturale), merită să fie citită descrierea pe care am găsit-o într-un opuscul foarte vechi, *Il bosco contro il torrente (Pădurea împotriva torentului)*, editat de Touring Club Italiano cu cîțiva ani înaintea primului război mondial: „... Ați observat vreodată căderea unei ploi torențiale într-o vale pustiită?... Ploaia răpăitoare bate pe terenul uscat și prăfos, îl îmbracă cu furie în largi unde hrăpărețe, numaidecît adunate într-o forfotă de rîulețe șerpuitoare... Livida curgere de noroi mătură orice întîlnește în cale... și tîrăște totul în torentul care curge spre hău, iute umflat și amenințător... Torentele omului... În 1882, cînd comuna vecină Lioni,... a deliberat parcelarea și desțelenirea părții celei mai bune din pădurea Centore, care îmbrăca versanții cursului mijlociu al torentului Tredogge, consiliul comunal din Caposele s-a opus. Protestul nu a găsit ascultare, și cincisprezece ani mai tîrziu, după ce pădurea Centore dispăruse, dispărea și jumătate din Caposele, între vîscosul mîl al prăvălirilor trezite de mîniile văilor a-

dînci..." O descriere mai eficace despre ceea ce se întîmplă în cazuri asemănătoare, cine a frecventat vechiul gimnaziu, va putea lesne să găsească, și cu un perfect ecou în cronica acestor ani, în propriile amintiri ale latinei atît de blamate: „...*Expatiata ruunt per apertos flamina campos / cumque satis arbusta simul pecudesque virosque / tectaque cum suis rapiunt penetralia sacris. / Si qua domus mansit potuitque resistere tanto / indeiecta malo, culmen tamen altior huius / unda tegit, pressaeque latent sub gurgite turres...*" „*Iar fluviile largi se avîntă prin cîmpiile deschise / de fiece dată cînd poartă cu furie arbuști și turme și oameni și mușuroaie de furnici, împreună cu statuile zeilor. / Dacă vreo casă a rămas și a putut să reziste / nerăsturnată unei atît de mari calamități, totuși un val mai înalt i-a trecut de acoperiș / și în adîncuri zac turnurile înghițite de ape.*" (OVIDIU, *Metamorfoze*, Cartea I, pp. 285—290). Firește, aceasta este o poezie; și ca atare, nu-i învață nimic pe *oamenii* practici; cărora, poate, experiența cu pierderea Crucifixului lui Cimabue în aluviunea florentină din 1966, le spune mai puțin încă decît le-ar spune prevenitoarele versuri ale lui Ovidiu. Dar ceea ce — în bunăstare, bogății, și vieți umane — costă fiecare din periodicele aluviuni cu care plătim distrugerea peisajului, a cărei cauză, una dintre ele, este indiferența, dacă nu ostilitatea, față de valorile sale estetice *contemplabile* și față de contemplație în general, este o cauză, ar putea fi un alt argument în favoarea tezei noastre: aceea că, și în peisaj, calitatea estetică este formă de conținuturi hotărîtoare pentru așa-zisa viață practică.

6. E. VITTORINI, *L'uomo é stato contadino (Omul a fost țăran)*, în: *Menabò*, Torino, Einaudi, 1964, p. 209.
7. E. VITTORINI, *Le città del mondo (Orașele lumii)*, Torino, Einaudi, 1969, p. 25.
8. *Idem*, p. 34.
9. ***Idem***, p. 37.
10. *Idem*, p. 99. Dar poate va fi nevoie să mai amintim o *nocturnă* în care peisajul care include orașele, separîndu-le și unindu-le, devine prezență sensibilă a infinitului spațio-temporal temei a oricărei finități de timp și de spațiu: „...Locul, în acel punct, era orientat spre sud, deasupra unui spațiu nesfîrșit de pămînt negru și turme de lumini care păștеau ici și colo, de la cel mai des și depărtat apus, care era Enna, la cel mai depărtat în răsărit care era Centuripe... [...] ...Văzu îndepărtatul fulger care era

Enna; și a văzut luminile care erau din Calascibetta, cele din Leonforte, cele din Assoro, cele care erau, un pumn abia, din Nissoria; suspină de ușurare. La urmă văzu luminile din Agira, de parcă ar fi putut să le culeagă, imediat la stînga, și a fost zguduită de un suspin. Era o grădină de lumini la care ar fi putut ajunge în două trei ceasuri: bogată și sărbătorească..." (*idem*, p. 171).

11. „...progresul nu înseamnă numai că *oricine* poate să bea vin mulțumită vinurilor sintetice sau că *oricine* poate să mănînce pui mulțumită puilor crescuți cu hrană chimică — ci înseamnă totodată să nu mai fie *vin natural* sau să nu mai fie *pui de țară* disponibili pentru privilegiați — pentru că prin dispariția totală a vinului natural și a puilor naturali (care niciodată n-ar fi fost posibil să fie produși în cantitate suficientă pentru nevoile *tuturor)* se va putea îmbunătăți producția celor *artificiali* în beneficiul tuturor..." *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura (Cele două tensiuni. Note pentru o ideologie a literaturii)*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 95. Nu discutăm aici generozitatea propunerilor care-l călăuzeau pe Vittorini: dar s-ar putea pune întrebarea dacă *toți* cei la care se gîndea, în măsura în care sînt atît de *fiecare*, interogați *pe rînd*, admițînd că lucrul ar fi posibil, și-ar dori cu adevărat să trăiască într-o lume unde n-ar exista speranța de a bea, măcar o dată pe an, un vin bun de struguri, fermentat cum trebuie și învechit. Se poate jura că singurii susținători ai unei utopii de acest gen (în afară, se înțelege, de producătorii de vin contrafăcut și de chimiștii plătiți de ei) ar fi abstinenții; sau cei care preferă vinului berea, lichiorul: în care caz, disputa s-ar sfîrși înainte de a se naște, pentru că și Kant observase, în *Critica puterii de judecată*, că atunci cînd este vorba de aprecierea băuturilor, nu este posibilă nici o unanimitate, nici măcar subiectivă... Considerații de acest gen, nu trebuie s-o spun, nu scad cu nimic admirația pe care toți o datorăm nu numai lui Vittorini scriitor, ci și dramatismului zbaterii sale între adevărul memoriei și pasiunea utopiei: dramatism care este prezent în întreaga sa operă și este cauza, și nu cea de pe urmă, a fascinației pe care o exercită asupra tuturor cititorilor sensibili și atenți.
12. M. BENSE, *Teoria testuale della poesia (Teoria textuală a poeziei)*, tr. it. de Elisabetta Vanucci, Roma, Silva, 1969, p. 103.
13. Rezervațiile sînt pentru peisaj exact ceea ce sînt muzeele pentru artă: a căror importanță

ar fi o prostie s-o negăm, sau utilitatea, necesitatea pentru conservarea și studiul patrimoniului artistic: dar amintind că marile civilizații, cele care construiau Acropole sau Domul din Orvieto sau Palazzo Vecchio sau Spitalul din Siena, ignorau pînă și conceptul de *Muzeu:* și de aceea în acele civilizații nu se puneau nici măcar problemele inevitabile în civilzația muzeelor, ci cea a unei *democratizări a fructificării artistice.* Cînd acea Maestà a lui Duccio străbătea în procesiune străzile Sienei, pentru a fi pusă la locul său, fructificarea a cărei esteticitate era forma unei fructificări religios-civice, era cea mai democratică posibil. *„Mater Sancta Dei / sis causa Senis requei / Sis Ducio vita / Quia te pinxit ita". „Maică sfîntă a Domnului / Fii izvorul de liniște al Sienei / Fii viață pentru Ducio / Care te-a pictat astfel".* La aceste probleme considerațiile lui Ruskin sînt fără drept de apel.

14. În realitate, toate sînt mișcări primare și secundare, în măsura în care fiecare din ele este primară și secundară totodată, condiționantă și condiționată, față de toate celelalte: cu o relaționare care variază după indivizii și situațiile în care se găsesc: cînd mai multe persoane, fiecare pe contul ei, îndeplinesc o alegere ca cea pe care o studiem din punct de vedere estetic, trebuie așadar să spunem că dintre ei unul alege din motive superioare estetice, pentru că nu-i mai plac raporturile peisagist-calitative, chiar dacă o necesitate oricum practică l-ar sili să facă acea alegere; în timp ce un altul este silit de mizeria economică, de imposibilitatea de a găsi un remediu pentru ea în afara Mega-Metropolisului, să părăsească o lume pentru care nu numai că nu profesează vreo *nepăsare estetică,* dar a cărei nostalgie estetică mai mult sau mai puțin sfîșietoare o va duce veșnic cu el; și un altul este împins de neastîmpăr, de o manie, să presupunem, etico-sexuală; în timp ce mai poate fi și altul care numai din motivații culturale sau politice se hotărăște s-o porncască *bon gré mal gré,* pe calea care duce la Megalopolis. Cine privește fenomenul în toată plenitudinea lui, nu poate decît să extragă unul dintre aspecte, cel care poate fi categorisit din punctul de vedere care-l interesează pe el: dar trebuie să se ferească bine să nu susțină o întîietate sau o dependență a acestui aspect față de toate celelalte.
15. H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione (Omul unidimensional),* tr. it. cit., p. 249.
16. F. G. JÜNGER, *Die vollkommene Schöpfung-Natur oder Naturwissenschaft?* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1969, p. 280.
17. *Idem,* p. 279.
18. *Idem,* p. 278.
19. *Idem,* p. 277. Încă o dată trebuie să mărturisesc că, asemenea multora, eu, care scriu, a trebuit să cultiv aceste iluzii, acum vreo cincisprezece ani în urmă: și ele mi-au dictat pagini pe care nu mai e nici o nevoie să le reiau, pentru că își propuneau să vină în întîmpinarea acelorași exigențe care m-au condus să înfrunt această cercetare, fie și cu o pură evaluare care apoi avea să mi se arate greșită. A se vedea eseul cu titlul *Job e Hobby,* în volumașul amintit mai sus *L'integrazione estetica (Integrarea estetică).* Și măcar dacă viitorul ar putea să dezmintă aprehensiunile mele zilnice cu aceeași rapiditate cu care faptele s-au însărcinat să dezmintă speranțele mele de atunci

VII
INTERPRETĂRILE ARTISTICE ALE PEISAJULUI ȘI POETICILE

1. Modalitățile raportului. Problema estetică a peisajului, așa cum am văzut, nu se identifică cu studiul peisajului ca obiect de reprezentare artistică, deși ia în considerație reprezentările artistice, sau literare, ale peisajului ca mărturii interpretative ale peisajului însuși, în calitatea lui de obiect estetic privit în sine, în sensul pe care, treptat, l-am lămurit în precedentele etape ale acestei cercetări. Este, prin urmare, un aspect al problemei care se identifică raportului om-natură ca raport estetic. Raport care nu derivă din alte raporturi ale omului cu natura, dată fiind legătura unitară care adună la un loc diversele forme ale experienței umane și diversele modalități ale gîndirii în care această experiență devine conștientă de sine în mod explicit, cu diversele categorii ale judecății ca activitate fundamentală a gîndirii: ale judecății luate drept constituire a experienței ca experiență a gîndirii, fiind în același timp ea însăși dar și rezultat al experienței. Un mod de a fi experiență a ceva, dar și gîndire despre sine și despre acest ceva a cărei experiență este. Actul de a constata a confirmat de mai multe ori și sub diferite aspecte, experiența estetică a peisajului ca experiență prin împlinirea căreia noi trăim în ceea ce experimentăm estetic (astfel că plăcerea estetică și judecata corelativă ei prelungesc în sine și consolidează, universalizînd-o, pura și simpla plăcere a vieții) ne îndreptățește, afară de aceasta, să considerăm raportul estetic pe care-l întreținem noi, cu natura, în experiența peisajului, ca modalitate fundamentală, paradigmatică, a raportului om-natură, în măsura în care este *totdeauna* un raport estetic, și nu este *niciodată* numai un raport estetic.

În raportul peisagistic, și numai în el, comuniunea (putem s-o numim astfel) omului cu natura, este de fapt completă din amîndouă părțile (cea a vieții trăite și cea a gîndirii în care viața își cunoaște propria trăire ea însești). Acea comuniune, spuneam, care în alte raporturi rămîne între limitele simplei înclinații vitale, epuizînd în asemenea caz propriul sentiment în ceea ce Kant, la vremea lui, a numit *plăcutul* (interesatul); sau se configurează ca o contemplație din afara obiectelor naturale — florile, animalele ... — situate în fața noastră în felul picturilor și sculpturilor: contemplație a cărei lipsă de interes este atît de pură încît se distanțează pînă la excluderea sentimentului vital — în timp ce peisajul (în care noi trăim ca în arhitectură și în oraș: în forme estetice, pe scurt, care sînt forme *ale* spațiului, și nu numai forme *în* spațiu), este o realitate estetică cu care noi intrăm în comuniune trăind-o, și contemplînd-o în actul însuși în care contemplăm trăirea noastră *în ea* în timp ce *o trăim;* trăind-o în măsura în care trăim în ea, și trăind *din ea:* în același fel în care trăim din alte realități naturale, ca cereale, legume, fructe; adică, stabilind odată cu această complexă realitate naturală pe care o numim peisaj, o comuniune vitală analogă celeia pe care o instaurăm cu natura atunci cînd raportul nostru cu ea este interesat și numai interesat, de sentimentul *plăcutului.* În același mod, dar și într-un mod diferit: care nu-l dezminte pe cel dintîi, nu-l distanțează, ci, dimpotrivă, îl prelungește în sine; și îl u-

niversalizează, conservîndu-l și purificîndu-l în același timp, nu diferit de modul în care dragostea conservă și totodată purifică particulara înclinație și atîțare a simțurilor, infinitizînd-o.

Este, să spunem, aceeași lipsă de interes cu care cineva contemplă florile, plantele luate una cîte una, animalele: și este, totodată, același interes cu care savurăm noi un fruct; sau dinaintea spicelor aurii anticipăm pentru noi, și în noi înșine, gustul pîinii; și pregustăm savoarea unor anumite feluri de mîncare cînd ne găsim în fața unei expoziții de legume — după anotimpuri: păstăi, anghinarie și sparanghel; sau roșii și vinete, și ardei verzi, galbeni, roșii; tuberculi și rădăcini felurit colorate; morcovi galbeni, și sfeclă cîrmizie, umflată de sucul dulceag; și altele roșii, albe, roșii-albe: pe care, numai văzîndu-le, oricine le poate anticipa gustul proaspăt și acrișor-înțepător ... Din toate raporturile noastre cu natura, așadar, cel care se instaurează în peisaj este singurul complet, în sensul că în plăcerea sa estetică este prezent sentimentul vital: în care, cum am văzut, Hartmann (față de a cărei poziție, în această privință, a noastră este divergentă), chiar în momentul în care îi confirma constituivitatea, denunța o limitare lăuntrică, o piedică în calea instaurării unui raport pur estetic al omului cu natura ca atare. Prezent și constitutiv este sentimentul vital în plăcerea estetică a peisajului, în măsura în care este totodată un antecedent și un conținut al acestei plăceri; prezent, dar nu condiționat: pentru că plăcerea estetică este contemplație a peisajului și a sentimentului vital totodată, pentru care peisajul ne bucură atunci cînd trăim în el, și trăim din el. Și tocmai din această complexitate și paradigmicitate, raportul nostru cu natura, așa cum se instaurează în peisaj, este astfel, încît orice comportament al nostru față de natură, oricare i-ar fi motivația, se constituie și ca o poetică a peisajului: ca o direcție a ace-

lui proces formativ în care, cu puțini ani în urmă, Luigi Pareyson a indicat cheia prin care, repunerea în discuție a problemei frumosului natural, tot atît de veche ca și reflecția estetică însăși, ar putea fi inclusă asemănător în problema artei, spre care, estetica modernă, de o vreme, a făcut să conveargă toate focurile sale.

Este adevărat, în fapt, că „imaginea pe care contemplatorul lucrurilor o construiește din ele este rezultatul, ba chiar reușita unui proces de formare", fiind imaginea, „lucrul însuși intrepretat de cel care îl contemplă"[1]: dar tocmai din această pricină, și pe bună dreptate, este rezultatul unui proces de formare pe care lumea naturală îl dobîndește ca urmare a unor intervenții umane, oricum modificatoare față de imaginea preexistentă. Și în măsura în care în această imagine preexistentă putem recunoaște rezultatul unei originare *puteri formative a naturii,* noua imagine (și orice imagine a lumii este nouă, în acest sens, fiind lumea care în acest caz rezultă, o lume configurată, așa cum o cunoaștem, de intervenții umane succesive) va fi imaginea unei realități în care puterea formativă a naturii și puterea formativă a oamenilor și-au adus amîndouă contribuția lor. Interpretarea contemplativă în care se dezvoltă și prinde conștiință de sine sentimentul originar de plăcere sau de neplăcere pe care îl încercăm la intrarea într-un peisaj (nu, cum în mod vulgar se crede, *dinaintea* unui peisaj, pentru rațiuni pe care le-am expus îndelung ...) este prin urmare un mod de „a arunca o privire revelatoare, asemenea unei sonde în profunzimile metafizice ale naturii"[2]: și este, totodată, un mod de a căpăta conștiința antecedentelor și multiplelor sondaje efectuate în acele *profunzimi metafizice:* asupra diferitelor *revelări* despre care privirea oamenilor, intrepretînd natura și intervenind în configurarea ei în imagine, are date privitoare la natură și constituirea ei, ca peisaj, ca

un ambient ce condiționează estetic, dar nu numai estetic, viața oamenilor.

Această constatare ne îndreptățește să punem față în față două teme fundamentale pentru a urma cercetarea noastră: cea privind promovarea peisajului ca atare, în unul sau altul din aspectele sale particulare, fie în una sau alta din determinările sale istorico-topografice, ca subiect de tratare artistică în general (nu numai picturală, ci poetică, sau, în general literară; și chiar muzicală, ca în unele compoziții descriptive: să ne gîndim la apoteoza peisajului boem, încărcată de subînțelesuri politice, în ciclul *Patria mea* de Smetana...); și cealaltă, în zilele noastre, mai arzătoare și într-o anume direcție legată de prima, a relațiilor, eventual reperabile, între distrugerea peisajului natural ca efect al urbanizării totale, a completei industrializări a pămîntului, și criza, istoric constatabilă, a conceptului de artă ca imitație a naturii. Criză, a cărei consecință inevitabilă este căpătarea conștiinței faptului că astăzi, ceea ce Goethe numea „stil", distingîndu-l de simpla imitație — stilul care se bazează pe cunoașterea profundă și solidă a esenței lucrurilor, „în măsura în care ni s-a îngăduit s-o cunoaștem din forme vizuale și palpabile"[3] nu trebuie să-l căutăm în pictura reziduală a peisajului, ci în cea care se mișcă în lungul căilor deschise la vremea lor de Kandinsky și Klee, de Mondrian și Malevič. Și ceea ce spunem despre pictură putem extinde astăzi asupra artei literare, ca justificare a tuturor acelor forme ale sale care au părăsit calea tradițională a mimezei: mă refer la „*nouveau roman*", la poezia experimentală, cu atît mai mult la toate direcțiile artei de avangardă care acționează astăzi în lume; intrînd aici și cinematograful care a dat opere ca *L'année dernière à Marienbad:* unde peisajul și o anume istoricizare a sa, explicită în arta grădinilor, au un rol hotărîtor în acea disoluție a temporalității și a rațiunii care este sensul întregului film[4].

Aceste teme, însă, aici și acum, ne privesc numai indirect, în măsura în care îndreptățesc o concepție unitară a esteticii și artei, pentru a ne oferi posibilitatea de a justifica și a explica actuala criză și disoluție a picturii de peisaj ca moment esențial în istoria interpretărilor estetice ale raportului între om și natură — raport ce, în măsura în care cuprinde nu numai arta figurativă ci aprecierea estetică a naturii din partea oamenilor, nu poate sta în centrul unei tratări filosofico-estetice dedicate peisajului. Și prin urmare tot la peisaj trebuie să ne întoarcem: oprindu-ne încă puțin asupra peisajului de artă, despre care a sosit clipa să-i examinăm relațiile nu numai cu modul de a înțelege și a judeca natura, dar, printr-o perseverență ulterioară, cu activitatea formatoare a omului, în măsura în care acesta supune modificărilor propriul ambient natural. Va fi posibil, atunci, să interpretăm pictura de peisaj de la originile sale pînă la disoluția ei de astăzi, ca expresie formală a diferitelor moduri de a vedea și de a concepe natura: „stilul", în sensul goethean, al picturii de peisaj drept concepție a naturii transformată în ideal estetic. Și va fi posibil, în plus, să interpretăm istoria picturii de peisaj cu succesiune de mărturii în jurul aspectului formal dat de oameni, de-a lungul istoriei lor, ambientului geofizic, prin procedee tehnice și rînduiri juridice care, rînd pe rînd, au condus cultivarea și împărțirea pămîntului.

Putem spune, la acest punct, prefigurînd astfel cele două direcții de cercetare de-a lungul cărora trebuie să ne mișcăm studiind poeticile peisajului, că oricare din relațiile noastre cu natura nu este niciodată numai estetică, ci este aspectul estetic al unei relații mai complexe, totale, dacă vrem: configurarea acestei relații ca un tot de opțiuni operative pe plan estetic, o *poetică* a peisajului, mai exact; și re-

ciproc, orice atitudine pe care noi ne-o asumăm față de natură, fie ea o atitudine științifică (de interpretare și experimentare), fie o atitudine economică și oricum practică, include în sine un ideal estetic: include, să spunem, alegerea finală a unei imagini a naturii răspunzînd rezultatelor pe care, prin intervenția noastră, fie ea cognitivă sau practică, ne propunem s-o obținem în natură: răspunzînd, pe scurt, modificării aspectului naturii ca obiect de experiență și prețuire estetică. O poetică, în plus: în care acea atitudine a noastră față de natură, la origine non-estetică (sau, de-a dreptul, dacă nu anti-estetică, cu atît mai puțin estetic indiferentă) se configurează ca o atitudine care este și *estetică,* și pune bazele unei relații estetice între noi și natură. Nu altminteri, orașul istoric, antecedent revoluției tehnologice și industriale, își avea locul înlăuntrul naturii ca o prezență ulterioară: o valoare a cărei esteticitate se adăuga aceleia a naturii, după multiplele și variatele tipuri ale raportului oraș-peisaj examinate la începutul studiului nostru; și fiind tot atîtea exemple de poetici după care raportul natură-istorie, existența istoriei în natură, se configurează ca raport estetic; raport *formativ*, putem spune, folosind terminologia propusă de Pareyson: un raport constituind în imagine estetic experiementabilă și apreciabilă modul în care istoria țîșnește din natură și se întoarce în natură.

Același discurs este posibil cu privire la industrializare, în măsura în care potențialul estetic al acesteia se manifestă nu numai înlocuind propria imagine cu cea a naturii și a istoriei, ci adăugîndu-i-se acesteia: și urgența acestui adaos (cît timp a fost un adaos) s-a impus artei, în prima jumătate a secolului nostru, orientînd-o spre noi parametri, creîndu-se posibilitatea de a se întemeia, pe baza lor *instituții* care au fost de acord să ordoneze în forme estetic contemplabile realitatea industriei și a tehnologiei alăturîndu-se celor ale naturii

și ale istoriei. Era cererea unei ulterioare formativități; al cărei model nu putea fi căutat în natură, așa cum o interpreta, ridicînd-o pînă la rangul de instituție, pictura de peisaj, ci în *geometrie,* în sensul pe care-l înțelegea Platon în acel fragment din *Philebus,* de nenumărate ori citat, unde stă scris ce este frumusețea esențială a figurilor geometrice, care *nu sînt frumoase față de ceva, ci sînt totdeauna frumoase prin ele însele* (51, c, 8—9). „Acum, dintre toate formele de artă, pictura de peisaj este fără îndoială cea mai depărtată fie de geometrie așa cum o înțelegea Platon, fie de *știința construcțiilor mecanice care este o aplicare plină de zel a acelor principii platonice*"[5].

Aceste orientări ale formativității artistice moderne, însă, aici și acum nu sînt obiectul specific al studiului nostru: ne interesează numai în măsura în care, în ceea ce le privește, arta își propune să-și satisfacă dorința de a da formă artistică ambientului tehnologic-industrial, și de a-l armoniza cu peisajul adevărat și propriu, cu peisajul natural adică. Să-și satisfacă, spunem, dorința de a caracteriza artistic formele tehnicii; și să le caracterizeze printr-o cercetare pur artistică, care ar lipsi propriei sarcini dacă și-ar căuta în natură propriile modele. Este dorința de a recupera acea „frumusețe a lumii", a cărei pierdere o anunța William Morris, și recuperată prin transformarea în operă de artă atît a ambientului nostru natural cît și a ambientului construit de tehnică și știință. Și este recuperată, în afară de asta, în conviețuirea armonioasă a formelor specifice ale unuia și ale celuilalt ambient: conviețuire care presupune victoria asupra antitezei sterile între arta *figurativă* și arta *abstractă.* Cu formele *naturaliste* și cu cele *abstracte,* transformarea în grădină a lumii noastre: a urmări încă, și mereu, anticul vis de a restitui lumii imaginea paradisului terestru: a te bucura de lume ca obiect de contemplare, și nu numai a o consuma ca obiect de exploa-

tare. Și tocmai pentru a dobîndi o mai apropiată conștiință a acestui ideal, va trebui nu peste multă vreme să începem recapitularea modalităților în care, față de natură și formele ei, orice intervenție umană s-a configurat totdeauna drept realizare, și implicită enunțare, a poeticilor peisajului din care sir Kenneth Clark a reconstituit unele pasaje remarcabile, prin felul în care acestea găsesc în pictură enunțările lor non raționale, ci paradigmatice și, la limită, instituționale: pînă la disoluția recentă a picturii însăși de peisaj, sub urgența, cum s-a văzut, a noilor sarcini pe care necesitatea de a estetiza lumea tehnologiei și a științei le impunea artei — „... *gradually, as the problems of science grew more exacting, picture turned into diagrams*", („... *treptat, problema științei a devenit mai exactă, pictura s-a întors în diagramă*"), cum scria el referitor la grafica de carte începînd cam din 1820: cînd ilustrațiile cărților de știință țînteau în aceeași măsură să placă ochiului și să favorizeze tratarea științifică ...[6]

Dar disoluția picturii de peisaj ne privește, în acest loc, numai dacă o interpretăm, nu ca indice a voinței de a propune în forme geometric-abstracte parametrii instituționali pentru estetizarea unui ambient industrial ce trebuie integrat peisajului natural, ci ca preanunțare dojenitoare a anihilării peisajului ca prezență terestră către care se îndreaptă industrializarea totală și urbanizarea totală. Este o interpretare plauzibilă; care nu știrbește cu nimic din valoarea estetică a artei moderne: și, poate, face mai pregnantă referirea noastră la alte forme, nu numai la cele abstracto-geometrice ale picturii și sculpturii. Ne gîndim, și nu în afara celor ce ne-am propus, după dramaticele constatări înregistrate privitor la pericolul mortal, în care alunecă natura amenințată de urbanizarea totală și de totala industrializare, ne gîndim, spun, la muzica lui Mahler: despre care Adorno a scris, cu mai mult de zece ani în

urmă, că acolo unde „trezește asociații cu natura înțeleasă ca piesaj *(Natur als Landschaft)*, nu le absolutizează niciodată, ci le extrage din contrastul căruia i se opun ..."[7]. Vom putea, cu adevărat, recomanda ascultarea muzicii lui Mahler tuturor celor care rătăcesc într-o lume cu totul depărtată de natură, ba, dimpotrivă, într-o lume care a întors spatele naturii: o lume fără peisaj, și vom putea s-o recomandăm pentru aceleași motive pentru care lectura lui Kafka, a *Procesului* lui Kafka, trebuie recomandată oricui socotește certitudinea justiției (fără de care nu există libertate pentru indivizi) o vechitură bună de azvîrlit ...

Unele pagini muzicale ale lui Mahler (este de-ajuns să ne gîndim la ultimul tempo din *Simfonia a șasea*, 1906, mai ales dacă va fi înțeleasă în directa sa relație, chiar și instrumentală, cu tema a doua a primului tempo) spun mai multe lucruri decît ar putea să spună un apocaliptic eseu filosofic, despre mirajul unui oraș al omului, cu totul emancipat față de natură, triumfînd asupra naturii și mai tîrziu asupra lui însuși, în propria finitate, față de infinitul naturii. Ar putea fi, atunci, o judecată definitivă, estetică și morală totodată (estetică în măsura în care e morală, morală în măsura în care e estetică), asupra poeticii omului *metropolitan*, acel nu-mai-e-țăran a cărui fugă spre Megalopolis o sărbătorea Vittorini: să spunem, asupra acelei poetici a antinaturii pentru care formele noi cerute de tehnologie și industrie n-ar trebui să se adauge celor ale naturii și istoriei, ci să le înlocuiască complet, după ce le-a alungat; așa cum la vremea lui a dorit-o futurismul în prima lui fază: din care, în zilele noastre, unele curente antiartistice își revendică moștenirea.

Și poate a venit ceasul, în timp ce Veneția moare pentru că industrializarea a distrus natura din care și în care se născuse și trăia istoricitatea ei, de a aminti că propriul ideal estetic al antinaturii dictase, către 1911, poe-

tului futurist Armando Mazza, o invectivă profetică pudic ignorată de acei *revivals* futuriști de astăzi: „*... Canalele tale sînt haznale, / casele tale latrine ... / Soarele scîrbit / puțină vreme încă va linge / Zahărul prăfuit / al dantelelor tale de marmoră! / ... [...] ... / Estuar de mîl / care la soare se usucă, cenușar / de tristețe și plictis, / veni-va, veni-va ziua / cînd te vom vedea roșind / în sfîrșit de sînge, / în ruina formelor tale antice! / ... [...] ... / Urlă șantierele și le împrejmuie / suflarea grea a mării / slobozind ritmuri puternice; / din hornuri înălțate / se topește sufletul cuptoarelor, / cratere aprinse cu jocuri de scîntei; / ... [...] ... / Decrepita Lună nu va mai / prelungi asupră-ți încetele / Sale masturbații de lumină!/ O plîngi? / Tîrnăcopul puternic și, de nu-i de-ajuns, / nitroglicerina / te răstoarnă așadar în mare, / și-n cele din urmă va elibera ceasul morții tale, / suflet putrezit de călugăriță bătrînă!*“[8]. Dar cu aceste strofe anticipatoare putem poate să ne luăm adio de la poeticile anti-naturii, pentru a recapitula poeticile peisajului, în măsura în care rezultă din peisajele picturale considerate ca atestări estetice a diferitelor modalități în care a ajuns să fie configurat raportul omului cu natura. Și se va cuveni, aici, să luăm din nou în mînă volumul, amintit mai sus, al lui sir Kenneth Clark.

2. Imaginea interpret al naturii — Teoria preluată de curînd de la Pareyson, conform căreia *imaginea pe care contemplatorul lucrurilor o construiește este izbînda unui proces de formare,* poate găsi o confirmare în considerațiile din introducerea studiului lui Clark despre *Peisajul în artă* (astfel se cade să traducem titlul englez *Landscape into Art,* într-o manieră mai proprie și mai corespunzătoare intențiilor autorului, considerații pe care ar trebui în acest moment să le recitim: „Noi sîntem înconjurați de lucruri pe care nu noi le-am făcut, și care au o viață și o structură diferite de ale noastre:

copaci și flori și rîuri și coline și nori. Timp de secole, aceste lucruri au trezit în noi curiozitate și înminunare. Ele au fost pentru noi obiect de plăcere. Noi le-am recreat în imaginația noastră pentru a ne reflecta în ele starea sufletească. Și am început să ne gîndim la ele în măsura în care acestea contribuie la o idee pe care noi am numit-o natură. Pictura de peisaj indică fazele concepției noastre despre natură ...“[9].

Cititorul care urmărește reconstituirea istorică făcută de Clark (reconstituire a cărei nonexhaustivitate o declară autorul însuși) va putea, sub conducerea istoricului de artă englez, să reparcurgă istoria internă a poeticilor picturii peisagiste în măsura în care fiecare din ele atestă, în interpretare vizuală, un mod, nu numai estetic, din partea omului, de judecare a naturii. Spunem: un mod de *a construi,* printr-un proces de formare, imaginea contemplabilă a naturii. Istoria naturii, prin urmare: a naturii concepută ca simbol și a naturii concepută ca realitate, istoria fanteziei care descoperă acum în natură expresia obscurelor întortochieri ale spiritului, și descoperă acum limpezimea intelectului, cunoscută pe calea calculului matematic sau a observației experimentale; istoria viziunilor care în mod diferit își propuneau să răscumpere natura idealizînd-o, ca mărturie, în formele unei pierdute vîrste de aur, și istoria unei viziuni, cea care vede peisajul în naturalitatea sa, pe care Clark, pentru a o distinge de cea idealizantă, definită de el *virgiliană,* o numește viziune *wordsworthiană.* Și știm de o vreme ce anume poate semnifica acest ultim adjectiv: Wordsworth este un poet pe care îl întîlnim acum pentru prima oară ... Este viziunea unei naturi pe care filosofia secolului al XVIII-lea o transformase într-un univers mecanic, operînd după normele simțului comun: dar Wordsworth în poezie, Constable în pictură, o observă, conduși de credința că „în copaci, în

flori, în poieni și în munți există atîta încărcătură de divin, încît, contemplate cu devoțiunea necesară, ele ar fi revelat o calitate morală și spirituală proprie lor..."[10]. Și apoi: o viziune care socializează, ca să spunem așa, natura, într-un fel de paradis democratic terestru: în care *tot ceea ce există, chiar și mareele și negurile*, există pentru bucuria ochilor[11]. Sau, mai departe: pe lîngă cea de mai sus, pe care o putem numi interpretarea naturii ca fericire, poetica unei naturi văzute tragic: o poetică, dealtfel, care cu Van Gogh *(ca și cu Nietzsche și cu Ruskin)* „a găsit în nebunie singura evadare posibilă a materialismului secolului nouăsprezece"[12]... Și continuă, în cercetarea condusă de Clark, întîlnirea interpretărilor picturale și a interpretărilor literare ale peisajului: poezia și pictura care-și dau mîna și contribuie în construcția unei imagini contemplabile ale naturii care este totodată și sancționarea unei atitudini a omului față de natură, a unui mod de a interpreta natura.

Dealtfel, încă din primele decenii ale acestui secol, problema picturii de peisaj ca interpretare a naturii fusese abordată, fie în maniera al cărei rudiment nu-l putem trece astăzi cu vederea, de către filosoful francez Frédéric Paulhan, într-un studiu publicat prima oară în 1913, și a doua oară, sub îngrijirea scriitorului Jean Paulhan, fiul autorului, în 1930: studiu intitulat, întocmai, *L'Esthétique du paysage*[13]; iar în prefața pentru cea de a doua ediție își expunea în felul acesta, teoretic punctul de vedere privitor la peisaj: *„L'attitude de l'homme en face de la nature change étrangement. Tantôt il l'adore, tantôt elle lui est indifférente, tantôt il la méprise ou la hait. L'art reflète ces variations sans les reproduire uniformement. Tantôt, sous toutes ses formes, il se rapproche de la nature, tantôt il s'en éloigne autant qu'il le peut; mais, quand il croit ne se fier qu'à elle, il la transforme encore, malgré son désir, malgré ses prétentions et même, au*

besoin, sans s'en rendre compte..."[14] *(„Atitudinea omului față de natură se schimbă în mod ciudat. Cînd o adoră, cînd îi este indiferentă, cînd o disprețuiește sau o urăște. Arta reflectă aceste variații fără să le reproducă uniform. Cînd se apropie de natură sub toate formele sale, cînd se depărtează de ea atît cît îi stă în putere; dar, atunci cînd este mai convins că nu se încrede decît în ea, o mai transformă încă, în ciuda dorinței sale, în ciuda pretențiilor și chiar la nevoie, fără să-și dea seama...")*.

Poate fi interesant să relevăm acum că, numai cîteva decenii înainte de Hartmann, și într-un context filosofic diferit, Paulhan subliniase prezența *sentimentului vital („plaisir d'ordre vital")* în plăcerea estetică a peisajului: prezență care intervine și atunci cînd nu ne găsim în peisajele naturale, ci în fața unei reprezentări artistice de peisaj; și această prezență, observa Paulhan, nu poate să nu tulbure și să nu dea înapoi aprecierea estetică adevărată și proprie, amestecînd în ea un interes (vom spune noi, cu terminologia kantiană) pentru existența obiectului reprezentat, făcînd, în același timp, apel *„au sens esthétique et à la sensibilité la plus ordinaire"*[15]. *(„la simțul estetic și la sensibilitatea cea mai obișnuită")*. Și trebuie să spunem, adăuga numaidecît apoi filosoful francez, *„que le genre d'intérêt qu'une reproduction exacte de la nature donne à une oeuvre est en général d'ordre inférieur et peu esthétique"*[16]. *(„că genul de interes pe care o reproducere exactă a naturii o dă unei opere este în general de ordin inferior și prea puțin estetic")*. Ar putea să se numească de-a dreptul o plăcere de șantaj, care deplasează interesul de la *cum* al operei de artă la *ce anume* al peisajului; și în opera de artă propune un surogat al acestui *ce anume*, al peisajului, și al plăcerii vitale pe care ne-ar procura-o dacă ne-am afla în el; făcînd din acest înlocuitor al plăcerii vitale, în același timp, un surogat al plăcerii artistice și

punînd pe piață drept artă ceea ce în substanță poate fi o mai mare sau o mai mică îndemînare în a reproduce conotațiile fizice ale realului: fără să-l interpreteze, fără să-l filtreze, ca să spunem așa, printr-o concepție proprie care să-i confere lui, în imagine, un sens: și să aducă astfel la lumină semnificația pe care orice real o poartă închisă în el, dar pe care experiența de zi cu zi nu o prinde explicit.

Chemării acestui *interes de nivel inferior* i se datorește supraviețuirea sau nu a picturii de peisaj, după disoluția critic reconstruită de Kenneth Clark: nu numai în domeniile străine artei, ale *kitsch*-ului mai mult sau mai puțin vandabil la tîrgurile sătești sau în marile magazine orășenești, ci și în interiorul producției calificabile în planul artei: în acea pictură care nu știe sau nu vrea sau nu poate renunța la un interes de satisfacție, pentru destinatarii săi, prin ceea ce reprezintă ea — și care, dealtminteri, pe marginea *conservării,* este echivalentul exact a ceea ce, pe marginea opusă (și se numește al *revoluției* sau al *contestării)* este antiarta care-și propune de a fi pe plac și de a provoca observatorul prin exhibiția brută a ceea ce poate trezi în acesta un interes: interes nu pentru *cum* îi este lucrul prezentat, ci pentru *ce anume,* în caracterul lui nemijlocit. Și că acest *ce anume* a acestui kitsch contestatar sau revoluționar este preluat din natură (din ceea ce poate place sau supăra în realitatea naturală ca atare), așa cum *kitsch*-ul mercantil (sau acea rămășiță de *kitsch* pe care orice pictură de peisaj supraviețuitoare o aduce cu sine ca un soi de boală latentă) este în schimb surogat vizual (în anume cazuri: acustic) a ceea ce în natură ne poate bucura, faptul acesta este o dovadă ulterioară pe care distincția preliminară, indispensabilă, între plăcerea (vitală) a *ce a-nume* și plăcerea (estetică) al lui *cum*, cere să fie completată, în anume cazuri, cu o luare de conștiință a continuității plăcerii estetice și a plăcerii vitale: cu aprofundarea critică, spu-

nem, a meamorfozei prin care plăcerea vitală devine, în experiența totală a peisajului, obiect de plăcere estetică.

Acesta este, așa cum era la timpul lui, am văzut, punctul în care învățătura lui Hartmann nu ne mai satisface din plin cu privire la peisaj; și este chiar punctul asupra căruia trebuie să ne concentrăm atenția pentru a distinge poetica artei, în măsura în care acceptă în propriul subiect peisajul, de poetica peisajului ca atare: întrucît, în timp ce, în poetica artei, plăcerea vitală este numai un antecedent străin problemei acelei judecăți sintetice a priori, reprezentarea artistică a unui subiect oarecare, în *kitsch,* dimpotrivă, sau în semi-*kitsch,* problema judecății este plăcerea vitală, sau resentimentul vital; și în experiența peisajului, în măsura în care este totdeauna experiență estetică și nu este niciodată experiență exclusiv estetică, plăcerea vieții face parte din subiectul de judecată, în același fel cu peisajul care-l suscită în noi: ba, dimpotrivă, chiar această plăcere vitală ordonează în imagine peisajul ca natură, îl constituie ca pe o reprezentare a noastră estetic judecabilă. Și, poate, paginile în care analiza lui Paulhan reiese mai stimulatoare pentru noi, care le citim, aflîndu-ne pe un orizont filosofic și cultural diferit, sînt chiar cele în care el pare să sugereze o reconstituire a modului în care sentimentul naturii, ca sentiment vital, se constituie în subiect de judecată estetică, împreună cu natura al cărei sentiment este: enumerînd ceea ce numește el plăceri mai adevărat estetice, stînd deasupra simplei plăceri vitale; și pe care noi, în schimb, le-am putea considera ca treceri prin care sentimentul vital prinde conștiință de sine și devine obiect de contemplație și de bucurie estetică: „*... Il y a un amour des champs qui correspond à un développement excessif de la vie urbaine. Nous sommes serrés dans une vie sociale qui nous entasse, nous parque, nous classe, nous dirige et nous sourveille. Nous respirons mal, l'exer-*

cise que nous prenons est trop rare, ou il est excessif, et, presqu'en touts cas, peu agréable . . . [. . .] . . . C'est ainsi que toujours les gens des villes ont vanté le bonheur des travailleurs des champs, qu'ils ne voudraient, d'ailleurs, imiter à aucun prix. Mais de temps en temps il surgit en eux une âme de campagnard, éphèmere et passionnée"[17] (*„. . . Există o dragoste pentru privelişte care corespunde unei dezvoltări excesive a vieţii urbane. Sîntem îngrămădiţi într-o viaţă socială care ne îmbulzeşte, ne înţărcuieşte, ne clasează, ne conduce şi ne supraveghează. Respirăm prost, exerciţiile pe care le facem sînt sau prea rare, sau prea excesive, şi, aproape în toate cazurile, puţin agreabile . . . [. . .] . . . Astfel, oamenii de la oraş au lăudat totdeauna fericirea lucrătorilor de la cîmp, pe care, dealtminteri, n-ar vrea să-i imite cu nici un preţ. Dar din cînd în cînd se iveşte în ei un suflet de săţean, efemer şi pătimaş"*). Şi la formarea acestei vocaţii campestre, efemere şi pătimaşe, a omului de la oraş, concurează, observa Paulhan în zilele sale, 1913, „*cette fatigue sociale, ce surmenage morale qui inspirent toutes ses idées, si puissantes parfois, du retour à la vie champêtre, de la vie naturelle du campagnard opposée à la vie artificielle de citadin, de la beauté de la nature opposée à la perversité de l'homme. La nature est ainsi devenue, pour les modernes, pour les incredules, quelque chose comme un équivalente du cloitre. C'est l'endroit de la paix. C'est l'endroit où l'âme se recueille, s'épure, s'éleve librement . . .*"[18]. (*„această oboseală socială, acest surmenaj moral care inspiră toate aceste idei, atît de puternice uneori, ale întoarcerii la viaţa campestră, a vieţii naturale a săteanului, opuse vieţii artificiale a citadinului, a frumuseţii naturii opuse perversităţii omului. Natura a devenit astfel, pentru moderni, pentru increduli, ceva ca un fel de echivalent al mănăstirii. Este lăcaşul păcii. Este lăcaşul unde astfel se reculege, se purifică, se înalţă liber . . .*).

Deducţia mai subtilă pe care Paulhan o extrage din aceste consideraţii ale sale este că această dragoste de natură, aşa cum o simt, cum o cîntă „*les trop civilisés, est souvent un amour de l'artificiel*",[19] (*„cei prea tare civilizaţi, este adesea o dragoste a artificialului"*), şi ca atare ajung să dea la iveală, uneori, „*à de singulières oeuvres d'art, où la civilisation triomphe encore plus que la nature*"[20]. (*„unor ciudate opere de artă, în care civilizaţia triumfă mai puternic decît natura"*). Şi pentru noi este semnificativ în mod special exemplul pe care ni-l dă, şi care poate constitui o indicaţie referitoare la poeticile, nu ale naturii ca atare, ci ale artei care nu imită natura, dar o modelează artificial: exemplul settecentesc al Micului Trianon „*avec son hameau, ses arbres, ses pièces d'eau, ravissante contrefaçon de la campagne . . .*" („*cu cătunul lui, arborii, gîrlele, încîntătoare contrafacere a satului . . .*"); şi observaţia pleacă, de la Paulhan, completată şi îmbogăţită, atunci cînd adaugă că păstorii dichisiţi şi păstoriţele dichisite din secolul XVIII, settecenteştii ţărani sensibili, cu ţărăncile lor virtuoase „*indiquent nettement ce caractère romanesque et bien artificiel de goût à la mode, comme aussi de nos jours, à un dégré bien inférieur de l'échelle, les bosquets des cafés ou de restaurants*[21] (*„indică limpede acest caracter romanesc şi foarte artificial al gustului la modă, la fel ca în zilele noastre, la un nivel inferior al scării, boschetele cafenelelor sau ale restaurantelor"*). Poetica artei modelatoare a naturii; şi astăzi putem spune că ea continuă aşa-zisa *arte povera (artă săracă)*: acest tardiv succedaneu al grădinăritului şi al hidraulicii artistice propunînd o natură grosolană şi brutală ca model anti-estetic pentru o umanitate care, oprindu-se la eliberarea de mecanismul industrial şi mercantil, trebuie să deschidă calea către grosolănia şi brutalitatea instituţionalizate, ca să spunem aşa, ca modele de comportament social valabil — dar dacă ar vrea să-şi

găsească propriile părți de noblețe, arta săracă ar putea să le găsească în pagini ilustre; să ne gîndim la unele note pe care Leopardi le semna în anul 1820: cele în care denunța eroarea pe care o face cel care confundă „rațiunea cu natura, adevărul cu frumusețea, progresele inteligenței cu progresele fericirii și cu perfecționarea omului . . .“[22].

Arta săracă de astăzi (a cărei unică justificare constă în voința subînțeleasă de a recupera o *poetică a naturii* împotriva violentelor *poetici ale tehnicii și ale științei)* este un mod de a interveni în realitatea naturală, nu pentru a o modela artificializînd-o, ci luînd-o teribil de în serios, în asperitatea ei de piatră Și întîlnirea noastră cu ea n-a fost arbitrară: în fond nu am făcut altceva decît să prelungim, trecînd prin Leopardi, acel Leopardi care opunea în 1820 *natura rațiunii,* una din cele două linii pe care Paulhan, în paginile mai de rezistență ale studiului său despre estetica peisajului, semnala originara divergență, în interiorul acelei culturi din secolul XVIII care, sub atîtea aspecte, constituie un punct de referire obligatoriu în orice studiu, oricum condus, despre peisaj și estetica sa. Linia care duce la *arta săracă* de astăzi și consimte să-i fie lămurite exigențele și din partea celui care îndură greu demagogia unor proclamații ale sale, și ostentativa provocare anti-artistică, dacă nu de-a dreptul anti-estetică al unor realizări ale sale, este cea care trecînd prin Leopardi cel din 1820, ajunge la Rousseau. *„La nature vraie fut en honneur . . .“ („Adevărata natură a fost la cinste . . .“)* scrie Paulhan[23]: o contrapunere dialectică a altei poetici a naturii: cea pe care Paulhan o găsește istoric exemplificată în Micul Trianon. În Micul Trianon, și în parcurile pictate de Watteau: *„ou des causeurs élégants et raffinés, nonchalants et sceptiques, étalent la joie des satins et de la liberté des déguisements“*[24] *(„unde cei care stau la taclale, eleganți și rafinați, nepăsători și sceptici, își etalează bucuria mătăsurilor și a libertății travestiurilor“),* o poetică, dealtfel, pe care o găsim în acțiune acolo unde ne-am fi așteptat mai puțin s-o găsim: în ilustrațiile desenate de Gravelot și gravate de Choffard, în 1761, pentru *La Nouvelle Heloïse* de Rousseau; care ademenesc și dau grație, prinzînd într-o ramă rococco, pînă și acel peisaj (cu privire la care, în instrucțiunile sale, atrăsese atenția asupra exactității), pe care Rousseau îl voia *„plein de ces sortes de beautés qui ne touchent que les âmes sensibles, et paroissent horribles aux autres“ („plin de acele feluri de frumuseți care nu emoționează decît sufletele sensibile și par groaznice altora“).* În orice caz, fie că se dorește natura îmbrăcată sărbătorește, artificializînd-o, fie că se dorește restituirea către natură și în natură salvarea vieții particulare și publice cu obiceiurile și instituțiile lor, cele două poetici din secolul XVIII, în mod curios conjugîndu-se în întîlnirea Rousseau—Gravelot, furnizau o serie de indicii privitoare la continuitatea sentimentului vital și al sentimentului estetic. Continuitate, dar mai bine ar fi să se spună metamorfoză: sentimentul vital care în devenirea, ca atare, ca obiect de contemplație, și prin urmare a unui fel de auto-fructificare estetică, se mijlocește în sine însuși și cu sine însuși, se universalizează: și reflectînd în sine propriul obiect (natura, mai exact) face din el subiect al unei judecăți estetice: al cărei obiect de referință în judecată devine acest sentiment vital, ca automediat și autouniversalizat în sentiment estetic. Obiect ce se poate configura ca grație, ca sublimitate — sau, de-a dreptul, cînd sublimul literar-filosofic al lui Jean Jacques Rousseau trece în vigneta lui Gravelot-Choffard, ca grație sublimă sau sublimitate grațioasă. Grațiozitate sau sublim; idilă sau dramă sau presentiment al nopții romantice, al furtunilor romantice: totdeauna o referință estetică, în care inițialul sentiment vital al naturii este prezent și constitutiv. Nu altminteri de felul în care

Paulhan socotea că acel sentiment vital însuși, automediindu-se în sentiment estetic, este prezent și constitutiv, într-o poetică ulterioară referitoare la reprezentarea picturală a peisajului, dar cu semnele unei nostalgii care trecea dincolo de pictură: pornind chiar de la începutul epocii industriale, adică de la jumătatea secolului al XIX-lea aproape, „... *l'amour des champs se rattache étroitement par certains côtés au conditions de la vie sociale. Plus la vie sociale sera intense, centralisée, concentrée dans quelques grandes villes, plus une réaction dans le sens indiqué aura chance de se produire*"[25] (*„dragostea pentru priveliște se leagă foarte mult, în unele puncte, de condițiile vieții sociale. Cu cît viața socială va fi mai intensă, mai centralizată, mai concentrată în cîteva mari orașe, cu atît o reacție în sensul arătat va avea șansa de a se produce*").

De aici, continuă Paulhan, acel interes pentru natură, ca obiect al unui sentiment vital (prelungindu-se, spunem noi, în sentiment estetic), pe care nu-l putem disocia de soarta picturii de peisaj: soartă, trebuie să adăugăm, care la vremea în care scria el, și în țara lui, Franța, își atinsese propriul zenit — cu atît mai adevărat cu cît a doua parte a cărții lui Paulhan poate fi considerată ca o interpretare istorico-filosofică (cu o deschidere destul de largă, trebuie să adăugim, pe planul propriu-zis critic și istorico-artistic) al picturii franceze de la începuturile secolului al XIX-lea și primii ani ai secolului XX: nu fără incursiuni în cîmpul poeziei, oricum paralelă picturii în felul de a se apropia de natură ca peisaj. *Dragostea de natură*, am văzut, Paulhan o definește ca sentiment vital care se autopromovează în sentiment estetic: „*Corot et Courbet et bien d'autres ont aimé la nature en peintres, mais ils paraissent bient l'avoir aussi l'aimées, à leur façon, en poète. Et nous pouvons voir, avec eux, ce que nous montrerait l'étude de toute personalité un peu forte, la variété des combinations mentales*

qui peuvent produire un sentiment comme celui qui nous designons par ces mots: l'amour de la nature . . ."[26]. (*„. . . Corot și Courbet și mulți alții au iubit natura ca pictori, dar ei par să o fi iubit de asemenea, în felul lor, ca poeți. Și putem vedea, cu ei, ceea ce ne-ar arăta studiul oricărei personalități mai puternice, varietatea combinațiilor mentale care pot produce un sentiment ca acela pe care-l desemnăm prin aceste cuvinte: dragoste de natură . . .*) — exact acea dragoste, ale cărei multiple rațiuni (tot atîtea modalități de care dispune, față de natură, sentimentul nostru vital) „*peuvent déjà nous rendre précieux le tableau qui la remet sous nos yeux*"[27] (*„pot să-i confere o mare valoare tabloului care ne-o aduce înaintea ochilor noștri*"). Și dacă este adevărat, după cum notează numai-decît Paulhan, că acest interes, pe care „*il faut bien admettre comme réel*" (*„trebuie admis ca real*") este „*un intérêt assez peu artistique, assez peu élevé*"[28] (*„un interes destul de puțin artistic, destul de puțin elevat*"), trebuie totuși să amintim că tocmai acest interes, dragostea (sau ura) față de natura ca atare, în diferitele sale modalități de a se articula în relația cu diferitele aspecte prin care natura se constituie în imagine peisagistică, caracterizează idealurile estetice pe baza cărora pictura de peisaj și literatura de peisaj stau mărturie nu numai propriilor lor poetici (pe care ar putea foarte bine să le aibă, cum au, ca efecte, de multe ori, un subiect diferit de natură, și să rămînă cu toate acestea egale cu ele însele) dar celor pe care le putem numi poeticile peisajului ca atare: aspectele sale diferite, în măsura în care se configurează ca adevărate și proprii modele paradigmatice ale simțirii estetice. Și asupra acestor modele va trebui să îndreptăm atenția noastră — nu înainte de a fi epuizat examinarea relației lor cu opțiunile estetice ale artiștilor.

3. Poeticile artei și poeticile naturii — Asupra continuității între poeticile artei și poe-

ticile naturii, lucru care constituie, în această fază, tema cercetării noastre, sînt bine cunoscute ipotezele formulate de Taine în *Philosophie de l'Art:* ipoteze prea mult trecute cu vederea și luate în rîs (în numele unei autonomii absolute a creativității artistice în ceea ce privește natura), pentru a nu fi astăzi necesară o meditație asupra lor și un fel de recuperare critică, a cărei cerință, acum, nu putem decît s-o enunțăm; punînd măcar la momentul potrivit o eventuală direcție de cercetare pe care, urmînd-o, ar fi poate posibil s-o satisfacem. Și se va cuveni să subliniem unele aserțiuni ale lui Taine, care, în problematicitatea lor, pot da o îndrumare fructuoaselor analize cu privire la poeticile peisajului natural pentru care arta poate fi, în o anume măsură, considerată drept martor demn de luat în seamă: „. . . *Remarquez l'aspect différent que revêtent les objects, selon que vous êtes dans une contrée sèche, comme la Provence et les environs de Florence, ou dans une plaine humide, comme les Pays-Bas. Dans la contrée sèche, la ligne prédomine et attire d'abord l'attention; les montagnes découpent sur le ciel des architectures etagées d'un style grande et noble, et tous les objets s'enlèvent en arêtes vives dans l'air limpide . . .*"[29] („. . . *Remarcați aspectul diferit pe care-l capătă obiectele, după cum vă găsiți într-un ținut uscat, ca Provența sau împrejurimile Florenței, sau într-o cîmpie umedă, ca Țările de Jos. În ținutul uscat, linia predomină și atrage mai întîi atenția; munții taie pe cer arhitecturi etajate într-un stil măreț și nobil, și toate obiectele se înalță în muchii vii în aerul limpede. . .*"): din acest motiv, „*un paysage de Provence et de Toscane, n'est qu'un simple dessin*"[30] („*un peisaj din Provența sau din Toscana nu este decît un simplu desen*"); în timp ce „*dans une contrée humide comme les Pays-Bas, la terre est verte et quantité de taches vives diversifient l'uniformité de la prairie universelle*"[31] („*într-un ținut umed ca în Țările de Jos, pămîntul este*

verde și mulțime de pete vii diversifică uniformitatea preeriei universale"). Și despre toate acestea pe care le putem numi poeticile peisajului în măsura în care e desen și ale peisajului în măsura în care e culoare, arta depune mărturie, în felurile în care Taine ilustrează, pentru a sublinia, dincolo de diferențele între poetica naturii-desen și poetica naturii-culoare, chiar și diversificarea interioară a acesteia din urmă, în funcție de instituțiile peisagistice care au educat ochiul artiștilor: „*Suivez dans un musée l'école vénitienne et puis l'école flamande; passez de Canaletto et de Guardi à Ruysdael, Paul Potter, Hobbema, Adrien Van de Velde, Teniers, Van Ostade; de Titien et Véronèse à Rubens, Van Dyck et Rembrandt, et consultez les sensations de vos yeux. Des premiers aux seconds, le coloris perd une portion de sa chaleur. Les tous ambrés, roussis, feuille morte, disparaissent; on voit s'éteindre la fournaise ardente qui enveloppait les Assomptions; la chair prend une blancheur de lait ou de neige; la pourpre intense des draperies s'éclaircit, les soies plus pâles ont des reflets plus froids . . .*"[32] („*Urmăriți într-un muzeu Școala venețiană și pe urmă Școala flamandă; treceți de la Canaletto și Guardi la Ruysdael, Paul Potter, Hobbema, Adrien Van de Velde Teniers, Van Ostade; de la Titian și Veronese la Rubens, Van Dyck și Rembrandt, și consultați senzațiile ochilor voștri. De la primii la ceilalți, coloritul pierde o parte din căldură. Tonurile de ambră, acaju, frunză moartă, dispar; vezi cum se stinge văpaia arzîndă care învăluia tablourile ce reprezentau Adormirea Maicii Domnului; carnea prinde o albeață de lapte sau de zăpadă; purpura intensă a draperiilor se luminează, mătăsurile mai pale au reflexe mai reci . . .*"). Rațiunea acestei diferențe de artă este identificată, după Taine, în diversitatea de poetică subsistînd între peisajul venețian și cel al Țărilor de Jos, care „*sont situés à trois cents lieues*

au nord de Venise" („*sînt situate la trei sute de leghe la nord de Veneția*").

Aerul — continuă Taine, în ceea ce putem numi precizare a felului în care poetica coloristică a naturii flamando-olandeze se diferențiază de poetica, tot atît de coloristică a naturii venețiene — este în Țările de Jos mai rece decît la Veneția, mai frecventă ploaia, soarele se ascunde mai des: „*De là une gamme naturelle de couleurs, qui a provoqué une gamme artificielle correspondante. La pleine lumière étant rare, les objets ne portent pas l'empreinte du soleil. Vous ne rencontrez point ces tons dorés, ces superbes rousseurs si fréquantes dans le monuments de l'Italie. La mer n'est point glauque, semblable à une soie, comme dans les lagunes de Venise . . .*"[33] („*De aici o gamă naturală de culori, care a provocat o gamă artificială corespondentă. Lumina plină este rară, obiectele nu poartă amprenta soarelui. Nu veți întîlni deloc aceste tonuri aurite, aceste superbe pete de roșu atît de des întîlnite la monumentele Italiei. Marea nu este verde-albăstrie, asemănătoare mătăsii, ca în lagunele Veneției . . .*"). Dacă este adevărat, tot în acord cu Taine, că în Veneția ca și în Țările de Jos, ca pretutindeni, chiar și în regiunile a căror natură are o poetică de desen, ba chiar de culoare, „*l'art a suivi la nature, et la main était forcément conduite par la sensation que recevait l'oeil*"[34] („*arta a urmat natura, și mîna era în mod forțat condusă de senzația pe care o primea ochiul*"), aceasta înseamnă că în Țările de Jos, ca și la Veneția „*la nature a fait l'homme coloriste*" („*natura a făcut omul colorist*"), ținuturile flamande fiind „*un delta humide comme celui du Pò*" („*O deltă umedă ca cea a Padului*"), astfel că „*Bruges, Gand, Anvers, Rotterdam, La Haye, Utrecht, par leurs fleuves et leurs canaux, ressemblent à Venise*"[35] („*Bruges, Gand, Anvers, Rotterdam, Haga, Utrecht, prin rîurile și canalurile lor se aseamănă Veneției*"). Și nu va putea să nu-și însușească aceste caracteri-

zări ale lui Taine cel care ar fi cît de cît obișnuit cu cele două peisaje: cel venețian, în măsură destul de mică, unde supraviețuiește *petrolizarea* forțată din ultimele decenii, și cel din Flandra și Olanda. asupra căruia industrializarea și urbanizarea au operat într-o manieră mai înțeleaptă și mai corectă. Dar se va cuveni poate să subliniem cu mare grijă descrierile pe care Taine la timpul său le-a făcut acestor două imagini peisagistice, în scopul de a face mai limpede modul în care poetica *coloristică* a naturii a operat în ele după cele două direcții diferite, chiar și în afinitatea lor.

Acceptăm, prin urmare, într-un prim moment, invitația pe care Taine, scriitor ale cărui virtuți literare ne sînt cunoscute de scurtă vreme, o formula în lucrarea sa *Philosophie de l'art:* invitația de a ne arăta el Flandra. Și vom redeschide, apoi, paginile din *Voyage en Italie:* pentru a însoți autorul, și pentru a asculta de la el interpretarea estetică a acelui peisaj veneto-lagunar asupra căruia am strîns numeroase mărturii interpretative, referindu-ne, firește, la felul cum era el înainte ca nefericitele intervenții din ultimii cincizeci de ani să-l desfigureze în felul pe care toți îl știm. Flandra: „. . . *Je voudrais vous conduire dans le pays, et vous laisser sentir par vous-mêmes la beauté originale des villes et du paysage. Le rouge des briques, le blanc luisant des façades, sont agréables à voir, parce-qu'ils sont adoucis par l'air grisâtre. Sur le fond émoussé du ciel, s'allongent en fil des toits aigus, ecailleux, tous d'un brun intense, ça et la, un chevet gothique, un beffroi gigantesque, coiffé de clochetons ouvragés et d'animaux héraldiques. Souvent la bordure crénélée des cheminées et des faîtes se refléchit en se lustrant dans un canal, dans un bras de fleuve. Hors des villes comme dans les villes, tout est matière à tableau; ou n'aurait qu'à copier. Le vert universel de la campagne n'est ni cru ni monotone; il est nuancé par les divers degrés de maturité des feuillage et des*

herbes, par les divers épaisseurs et les changements perpétuels de la buée et des nuages. Il a pour complément ou pour repoussoir la noirceur des nuées . . ."[36] (*„ . . . aș vrea să vă conduc prin țară, și să vă las să simțiți voi înșivă frumusețea originală a orașelor și a peisajului. Roșul cărămizilor, albul lucitor al fațadelor sînt plăcute la vedere, pentru că sînt îndulcite de aerul cenușiu. Pe fundalul molatec al cerului, se înșiră acoperișuri ascuțite, solzoase, de un brun intens, ici și colo un turn gotic, o clopotniță gigantică, împodobite cu clopoței lucrați cu migală și cu animale heraldice. Adesea marginea crenelată a hornurilor și a coamelor acoperișurilor se reflectă, aprinzîndu-se de strălucire, într-un canal, într-un braț de rîu. În afara orașelor ca și în orașe, totul este subiect de tablou; nu ai decît să copiezi. Verdele universal al cîmpiei nu este nici crud nici monoton; este nuanțat de diversele grade ale maturității frunzișurilor și a ierburilor, de diversele desișuri și de schimbările perpetue ale aburilor și ale norilor. Are drept complement sau drept contrast întunecimea norilor . . .*). Flandra, cu cerul ei „*aussi rempli, aussi mobile, aussi propre à accorder, varier et faire valoir les tons de la terre*" („*atît de plin, atît de mobil, atît de gata să fie în acord, să varieze și să pună în valoare tonurile pămîntului*"), a meritat titlul de „*école des coloristes*"[37] („*școala coloriștilor*"): ca și provincia Veneto, cu cerul ei, dar după o poetică diferită a culorii. Și se va cuveni, aici ajunși, să ne întoarcem la jurnalul italian pe care Taine îl redacta un an înaintea lecțiilor (ținute la École des Beaux-arts, la catedra care fusese a lui Viollet-le-Duc), pe care în 1866 el avea să le reunească în volumul *Philosophie de l'Art*. Se va cuveni, spun, să reparcurgem împreună cu Taine un itinerar feroviar familiar nouă, cel care de la Bologna duce la Veneția, să-l reparcurgem și să ne bucurăm de el în autenticitatea sa pierdută, de cînd, din delta Padului, cum era atunci, rămîne numai veșnica amintire a inun-

dațiilor: pe care nici una din mulțimea de îmbunătățiri n-a reușit s-o elimine atît de radical cum au izbutit, în schimb, exalările industriale să șteargă vederea îndepărtată a Alpilor înzăpeziți, văzuți de filosoful și istoricul francez, de la fereastra unui tren, la 19 aprilie 1864. „*. . . Des deux côtés du chemin de fer, s'étend une plaine immense, toute verte, rempli de bétail et de chevaux libres. Le soleil printanier luit sur elle avec une joie infinie; rien ne la barre, sauf à l'horizon une ceinture d'arbres effilés comme une délicate frange de soleil, et la coupole élargie du ciel est de l'azur plus tendre . . . [. . .] . . . A partir de Ferrarre . . . [. . .] . . . partout des rigoles, des flaques d'eau pleine de joncs; à droite la nappe argentée du Pô, si lente qu'elle semble immobile; il se traîne ainsi, amplement épandu, dans la fraicheur universelle, parmi des sables polis et des îles boisées. On chemine sur une route droite, unie, propre comme celle de Flandre, entre des peupliers d'un vert charmant. Tous les arbres bougeonnent; c'est le printemps qui, à perte de vue, fleurit et s'épanouit . . . [. . .] . . . Sauf la lumière, on dirait un paysage hollandais; tout à l'entour les eaux luisent et dorment, et, vers le soir, les grenouillent chantent. Mais, à gauche, une haute barrière, une draperie de montagnes frangées par la neige, se dégaje avec une douceur infinie; le ciel se creuse, clair et pâle et la jeune verdure s'étand sur la plaine avec une teinte presque aussi finne . . .*"[38] („*. . . Pe cele două părți ale drumului de fier se întinde o cîmpie imensă, verde toată, plină de vite și de cai liberi. Soarele primăvăratec lucește peste ea cu o bucurie nesfîrșită; nimic n-o taie, doar la orizont un brîu de arbori subțirateci ca niște delicați ciucuri ai soarelui, și cupola largă a cerului este de azurul cel mai dulce . . . [. . .] . . . Plecînd de la Ferrara . . . [. . .] . . . peste tot șanțuri, bălțoace de apă pline de stuf la dreapta, oglinda argintată a Padului, atît de lent, încît pare nemișcat; se*

tîrîie astfel, larg întins, în răcoarea universală, printre nisipul lucitor și insulele împădurite. Se merge pe un drum drept, neted, curat ca cele din Flandra, printre plopii de un verde încîntător. Toți arborii freamătă; este primăvara care, cît vezi cu ochii, înflorește și se luminează ... [...] ... Fără lumină, te-ai crede într-un peisaj olandez; jur împrejur apele scînteie și dorm, și, spre seară, broaștele cîntă. Dar, la stînga, o barieră înaltă, o draperie de munți franjurați de zăpezi, se coboară cu o nesfîrșită dulceață, cerul se adîncește, limpede și pal, și verdele tînăr se întinde pe cîmpie cu o tentă aproape tot atît de delicată ...). Cînd, pe urmă, calea ferată pătrunde în teritoriul lagunar, atunci, scria Taine (care nu putea să prevadă profanările verbale ale lui Armando Mazza, anticipînd practicile și prea realistele instalații din Portul Marghera și ale altor întreprinderi ale Mestrei de astăzi, tot atît de realiste) atunci, *„tout de suite, le paysage prend un aspect et un couleur étranges. Point d'herbes ni d'arbres, tout est mer et sable; à perte de vue, des bancs émérgent, bas et plats, quelques-uns demi-lavés par le flot ... [...] ... Le soleil couchant pose sur elles des teintes pourprées que le renflement de l'onde tantôt assombrit, tantôt fait chatoyer. Dans ce mouvement continuu, tous les tons se transforment et se fondent ... [...] ... Le domain et les habitudes de l'oeil sont transformés et renouvelés. Le sens de la vision rencontre un autre monde. Au lieu des teintes fortes, nettes, sèches des terrains solides, c'est un miroitement, un amolissement, un éclat incessant des teintes fondues, qui fond un second ciel aussi lumineux, mais plus divers, plus changeant plus riche et plus intense que l'autre, formé de tons superposés dont l'alliance est une harmonie ... [...] ... Est-ce d'un pareil spectacle contemplé tous les jours, est-ce de cette nature acceptée involontairement comme maîtresse, est-ce de l'imagination remplie forcément par ces dehors ondoyants et voluptueux*

des choses, qu'est venu le coloris des venitiens ..."[39] *(„... imediat, peisajul capătă un aspect și o culoare ciudate. Nici iarbă, nici copaci, totul este mare și nisip; cît vezi cu ochii, bancuri înaintează, joase și plate, unele jumătate spălate de valuri ... [...] ... Soarele, apunînd, așează pe ele tente purpurii pe care unda, umflată, cînd le umbrește, cînd le face să sclipească. În această mișcare continuă, toate aceste tonuri se transformă și se topesc ... [...] ... Domeniul și deprinderile ochiului sînt transformate și înnoite. Simțul văzului întîlnește o altă lume. În loc de tente puternice, clare, uscate, ale terenurilor solide, există o scînteiere, o moleșire, o strălucire neîncetată de tente topite, care creează un al doilea cer tot atît de luminos, dar mai diferit, mai schimbător, mai bogat și mai intens decît celălalt, format din tonuri suprapuse a căror unire este o armonie ... [...] ... Oare dintr-un asemenea spectacol contemplat zi de zi, oare din această natură acceptată involuntar ca stăpînă, oare din imaginația plină în mod silit de aceste exterioare unduioase și voluptoase ale lucrurilor, oare de aici să fi venit coloritul Veneților? ...").*

Întrebarea, aici, vădit retorică și răspunsul implicit afirmativ, îndreptățește cititorul să-și propună singur, ca o temă de meditație, continuitatea prin care poeticile naturii configurate ca peisaj se prelungesc ele însele în poeticile artei care din acea natură își ia schemele, să spunem astfel, instituționale, și se slujește de ele în propria activitate formativă; din care, pictura de peisaj este o parte, nici măcar cea mai evidentă, acele scheme fiind prezente și operante și în pictura al cărui subiect nu este peisajul; și nu numai în pictură: *„... Dans un pays sec, ce qui doit frapper les yeux, c'est la* ligne; *dans un pays humide, c'est la* tache *... [...] ... La preuve en est dans la première dans ces bigarrures d'architecture des Venetiens porphyde, de serpentine et de marbre précieux qui incrustent leurs palais, dans cette*

pourpre sombre étoilée d'or qui remplit Sain-Marc, dans leur goût originel et persévérant pour les teintes luisantes et les broderie lumineuses de la mosaique, dans la vivacité et l'éclat de leur ancienne peinture nationale. Les Vivarini, Carpaccio, Crivelli, plus tard Jean Bellin, annoncent dèja les splendeurs des màitres . . ."[40] („*. . . Pe un pămînt uscat, ceea ce trebuie să izbească vederea, este* linia; *pe un pămînt umed,* pata . . . [. . .] . . . *Dovada o găsim în arhitectura de început a Veneţienilor, în aceste amestecuri pestriţe de porfir, serpentin şi marmore preţioase pe care şi le încrustează în palatele lor, în această purpură întunecată stropită cu scîntei de aur care umple San Marco, în gustul lor original şi perseverent pentru tentele strălucitoare şi broderiile luminoase ale mozaicului, în vioiciunea şi scînteierea vechii lor picturi naţionale. Toţi acei Vivarini, Carpaccio, Crivelli, iar mai tîrziu Giovanni Bellini, anunţă de pe atunci splendorile maeştrilor . . .*"). Şi întîiul argument asupra căruia trebuie să reflectăm, problematizînd aceste enunţuri ale lui Taine, este posibilitatea de a elibera de orice determinism mecanicist punerea problemei lor teoretice, de acea legătură ca între cauză şi efect, care, aproape automat, şi fără nici o intervenţie a libertăţii umane, ca necondiţionare a gustului şi a fanteziei, ar putea face să derive caracterele ce definesc formal unele opere de artă din cele caracterizatoare ale imaginii peisagistice a naturii în care meşterii acelor opere s-au născut şi au crescut — de-a dreptul, de a fi fost, ei, carnivori sau vegetarieni, cu picioare lungi sau cu braţe lungi. Toate aceste raţionamente ştim foarte bine unde au dus, şi ar fi de-ajuns ele singure să facă suspectă orice concepţie cauzală şi deterministă a vieţii spirituale, pînă la concepţiile de acest fel, pe ruguri nu totdeauna metaforice întemeiate, fiind o distanţă imperceptibilă între ele, astfel că oricine ar fi putut-o străbate fără măcar să-şi dea seama . . .

Ipoteză într-adevăr de neacceptat, cea a unei conexiuni cauzale între formele peisajului natural, al *unui anume* peisaj natural, şi formele picturii, ale *unei anume* picturi. De neacceptat, pentru că a pune în aceşti termeni, raportul între cele două poetici, cea care ordonează în imagine peisagistică natura şi cea profesată de artişti, s-ar molipsi, este cazul s-o spunem, de acelaşi automatism greu de suportat, pe care zilnic trebuie să-l respingem (admiţînd că avem totdeauna răbdare, cel puţin ca plictiseala şi resentimentul să nu ne facă să cădem în furie, făcîndu-ne să alunecăm spre cea mai blamabilă obscenitate), cînd ne îndurerează cu anume teorii astăzi socotite *up to date* — cu acele teorii, înţeleg, care au adus iarăşi în centrul rampei culturale principiul cauzalităţii nepermis aplicat sferei estetice: impunînd, prin procedee nu rareori intimidante, o formulare şi o soluţie mecanicistă de probleme a căror autenticitate nimănui nu i-ar trece prin cap să le nege: de la cea sociologică la cea psihofiziologică, în măsura în care interferează miezul problemei estetice şi nu este cu putinţă să fie socotite inexistente de către cel care studiază estetica, dar care sînt corect puse în examinarea relaţiilor *interne artei* şi în cea a relaţiilor *externe artei*. Cu singura condiţie, firească, ca această cauzalitate rigidă şi automată (în ultimă analiză, tautologică) să fie înlocuită cu cele mai elastice şi mai deschise ipoteze teoretice, care să îndreptăţească legături între artă şi acel altceva şi s-o justifice, fără să excludă însă *imprevizibilul imprevizibil* al libertăţii care apare în lume ca *libertate estetică*.

Una din aceste ipoteze, în ceea ce priveşte raportul între artă şi natură în configurarea lui ca raport între două *poetici* (cum de curînd am constatat recitind paginile lui Taine), este cea pe care tocmai vrem s-o lansăm: ipoteza unei relaţii externe şi interne artei în acelaşi timp. Relaţie externă, în măsura în care termenii săi sînt arta şi natura; relaţie internă, în măsura

în care se configurează ca o alegere pe care arta o face liber în cîmpul propriilor posibilități: alegere, nu determinat obligatorie, a unei poetici, de care orice artist se va putea sluji liber. Vom spune atunci că arta își dă sie însăși o anume poetică a desenului sau a culorii; a culorii calde venete sau a celei reci flamande, pentru a rămîne în cîmpul propus de Taine), dobîndind-o la propriu pe aceea după care ambientul său se constituie în imagine, estetic plăcută ca atare, a propriei naturalități. Este o poetică a artei, știm bine, care poate fi pusă în evidență de către artiști în termeni mai mult sau mai puțin explicit conceptuali: și va fi totdeauna interesant să o confruntăm, în mod critico-istoric, cu poeticile naturale, după cum atestă mărturiile călătorilor-scriitori, sau a călătorilor-filosofi, sau a călătorilor-oameni de știință. Ne vom da seama atunci că poetica artei, fie ea explicit sau nu formulată, nu propune în aceste cazuri o mimeză a naturii în care artistul s-a născut, a crescut și și-a îndeplinit propriul *noviciat estetic:* din această natură, mai degrabă, poetica artei (explicită sau implicită fie ea), a, cum să spunem?, distilat cea mai tainică aromă; și s-o recunoști este ca și cum ai descoperi *sensul tainic* al unei anume naturi care poate fi mai ușor înțeles, mai ușor decît de alta, de care, dotat estetic, pictor sau poet sau oricum, artist-artizan, la vîrsta la care se hotăra vocația lui, l-a trăit în acea natură, în acel peisaj — ba, *trăind din el,* în unitate de sentiment vital și sentiment estetic. Să spunem: în autocontemplarea sentimentului vital împreună cu ceea ce este expresie a acestui sentiment: și în constituirea sa și a propriului obiect ca materie de sentiment și judecată estetică, în contemplația pe care sentimentul naturii o împlinește, în peisaj, din sine, ca sentiment vital împreună cu natura a cărui sentiment este: în care contemplația (după ce și-a luat impulsul din *Estetica* lui Hartmann, dar depărtîndu-se în parte de concluziile acestuia),

este alcătuită din experiența estetică a peisajului.

Poetica oricărui artist (fie el pictor sau poet sau muzician sau arhitect sau povestitor . . .) se hrănește, în sfîrșit, din natura, din peisajul în care acel artist *a devenit ceea ce este* (în sensul nietzscheanului „fii ceea ce ești!"); și își trage limfa care curge înlăuntrul artei sale, o hrănește din ea. O limfă care este similară celei care curge înlăuntrul artei oricărui artist, sau scriitor sau poet, la fel ca și învățămintele pe care acesta le-a primit de la maeștrii săi direcți și de la cei pe care și i-a ales, ale căror opere le-a studiat, mai multă sau mai puțină vreme, mai mult sau mai puțin asiduu: opere cărora le putem asimila, exact, peisajul ca obiect al unei fructificări estetice intrinseci vieții trăite și totodată depășind neliniștea acesteia. Pînă la constituirea în obiect estetic, împreună cu peisajul, viața care se trăiește pe sine însăși și trăiește peisajul (un anume peisaj: acela și nu un altul) trăind *în* acest peisaj, și trăind *din* el: constituindu-se ea însăși în imagine, în imaginea propriului peisaj, peisajul în care ea trăiește, trăindu-l și trăind din el. În absolută continuitate a experienței originare, ca experiență estetică anterioară oricărei categorizări (experiența în care și pentru care peisajul este orizont, *lume de viață),* și a experienței estetic reflectată în arta a cărei categorizare explicită este poetica, în măsura în care se abstrage a posteriori din realitate, oricum artistică, și care din acea categorie, ca idee, constituie *practica.* Natura, peisajul. Modele estetice, natura și peisajul, nici mai mult nici mai puțin de felul cum modelele (în sensul *participării,* nu al *imitației)* sînt opere ale autorilor-maeștri, a căror lecție a ascultat-o cineva, reacționînd liber la ea. Natura, peisajul Flandrei și cel Venet, ca maeștri de poetică, și de viziune estetică a existenței, ai pictorilor din Veneția și ai celor din Țările de Jos. Dacă o reformulăm în acești termeni, propunerea teoretică a lui Taine nu mai are

nimic din cazuistica mecanică: interpretează și ilustrează acele experiențe universale, hotărîtoare pentru modul de a fi al artei, fapt ce tocmai în aceste zile, Carlo Bo l-a pus în miezul discuției, așa cum se cuvine, referindu-se la prima poezie a lui Montale, *Ossi di Seppia (Oase de sepie)*, care, scrie el, *nu este cu putință să fie citită* „fără datele peisajului din Cinque Terre . . .“[41].

Terenul nostru de cercetare a fost prin urmare eliberat de obstacole deviatoare ale unui cauzalism naturalist fatal inteligenței artei, și fatal, nu pentru că e naturalist, ci pentru că e mecanicist; nici mai mult nici mai puțin de felul în care este mecanicist cauzalismul sociologic, nici mai mult nici mai puțin de felul în care mecanica este cauzalitatea psiho-fiziologică: amîndouă incompatibile, și una și cealaltă, cu esența însăși a artei. Raportul între cele două poetici, ale naturii (ca peisaj) și poeticile artei, a ieșit acum în evidență, prin urmare, în ochii noștri, nu diferit de cel ce se produce între poetica unui pictor și cea a maeștrilor la școala cărora s-a format, între poetica unui poet, sau oricum a unui om de litere, și poetica sau poeticile autorilor pe textele cărora acesta și-a desăvîrșit propria educație literară, a prietenilor cu care a împărțit lecturile și cu care a schimbat păreri — și aceasta a pus-o în lumină Bo, referindu-se la cel dintîi Montale. Această limpezire, am văzut, ne-a îngăduit să-l recuperăm istoric și teoretic pe Taine filosoful de artă, dincolo de Taine scriitorul de jurnale de călătorie căruia, am mărturisit nu de mult, îi sîntem datori.

Imunizați cum sîntem împotriva primejdiilor contagiunii mecaniciste, putem să recuperăm, nu numai pe Taine, ci întreagă acea tradiție de studii, de dinainte și de după Taine, a căror recapitulare, pe cît de rapidă pe atît de singură, este posibil s-o regăsim în paginile teoretice din introducerea studiului lui Harald Keller despre peisajele din arta italiană[42]. Și merită

să fie subliniată, pe aceeași pagină, excluderea oricărui cauzalism care leagă mecanic sentimentul formal al artiștilor de peisajul propriului pămînt natal, fiind vorba mai degrabă de o legătură de liberă electie[43]. În cartea lui Keller, dealtminteri, raportul între peisajul natural și artă este studiat nu numai din punctul de vedere al considerării peisajului natural ca subiect de reprezentare artistică, ci luînd în examinare relațiile între artă și peisaj într-un sens mai amplu și mai riguros: în măsura în care, relațiile interne vieții istorice a formei, stilul peisajului, interpretat cum pe drept autorul atrage atenția în concluziile sale, potrivit „spiritului vremurilor“, care se exprimă istoric în artă, își găsește corespondența în predilecțiile formale atît ale picturii (chiar atunci cînd nu-și propune să reprezinte peisaje) cît și ale arhitecturii[44].

Va trebui să citim, referitor la aceasta, cel puțin cîteva fragmente din tratatul lui Keller; și le vom alege din capitolul dedicat Umbriei, pe care îl putem considera exemplar, pentru ilustrarea raportului între natură și artă ca raport *între poetici*, în sensul pe care l-am lămurit adnotînd paginile lui Taine: „. . . Caracterul peisajului umbru este într-atîta de unitar, încît trecătorul îl intuiește de la prima vedere. Structura suprafețelor terestre este definită de lanțurile muntoase, dar și de văile pe care le încing acei munți. Dorsalele munților traversează creasta din înaltul Apeninilor paralel de la Nord-Vest la Sud-Est. Sînt lipsite de vîrfuri, de coaste care coboară repede, de tăieturi ascuțite, formînd, mai degrabă, ample culmi și spinări ușor netezite. Spre deosebire, pe crestele Apeninilor înalți, dimensiunile sînt mai mari, dar caracterul peisajului se schimbă imperceptibil. Culoarea întunecată și neclară parcă, între verde și vînăt, și aproape totodată săracă în contraste, domină așadar tabloul, tot așa ca Subasio deasupra cetății Assisi . . .“[45]. Și această analiză geografică este dezvoltată de Keller

într-o serie de observații particulare: iar acestea, prin examenul formal al peisajului umbru, duc la o reconstrucție a poeticilor de arhitectură și pictură care, în acel peisaj, ca obiect de trăită experiență estetică, și nu ca o condiție mecanic cauzalistă, își au un model cultural al lor. Arhitectura umbră medievală, prin urmare: a *cărei trăsătură cea mai evidentă*, după Keller, *este predilecția pentru biserică-aulă, în care tendința de lărgire nu găsește impedimente propriei extinderi:* o formă care pe orizontal ignoră *referirea direcțională către unul din punctele sale așa cum* pe vertical îi este străină *preponderența navei centrale asupra celor laterale; și îngăduie posibilitatea unor vederi simultane laterale, unor vederi transversale care îmbogățesc spațiul* ... Această formă a bisericii-aulă nu poate fi preferată, scrie Keller, de arta practicată în regiuni în care peisajul, *peisaj cultural* (și aici putem spune: poetica peisagistică) are caracterul armonios al peisajului umbru: o formă care „ocolea rigidele contraste de direcție, îndreptățea o îndulcire a delimitărilor spațiale, cerea exterioare modelate cu dulceață și moliciune ..."[46]. Arhitectura medievală; și cea a Renașterii; cînd locul pe care în Evul Mediu era ținut de bisericile-aule este luat, în Umbria, de bisericile cu plan central: care *ignoră și ele tendința de verticalism, ce atît de des își pune pecetea pe nava din mijlocul bazilicii*: „În același fel în care, într-o biserică-aulă, trei sau chiar cinci nave caută într-adevăr să se asimileze longitudinal, tot astfel, în biserica cu plan central a Renașterii, spațiul cupolei sau al transeptului stă într-o plăcută relație cu bolțile, pandantivii, grinzile care o înconjoară și o susțin. În construcțiile cu plan central ale Renașterii, caracterul artistic al Umbriei și-a găsit, mai curînd decît în bisericile-aule, prin urmare, proporțiile armonice care sînt adecvate corpului omenesc, arătînd omului, într-o expunere succintă și instinctivă, spațiul și zidurile de care spațiul este înconjurat

..."[47]: și acest *pasionat interes* pentru construcțiile cu plan central învățatul german îl găsește documentat și în pictura umbră a Renașterii[48].

Este o mărturie a prelungirii formelor naturale peisagiste în formele artei — tema specifică a cercetării desfășurate de Keller: care, ocupîndu-se de peisajul Veneției și de măsura hotărîtoare în care el și-a pus amprenta pe arta venețiană, nu putea să nu-și amintească de Taine; subliniind cum că *în Veneția chiar și cel mai înverșunat adversar al acelei „Milieu Theorie", a teoriei (tainiene) a ambientului, ar sfîrși prin a deveni un discipol*[49]. Și lectura cărții lui Keller poate să intereseze pe oricine se ocupă de peisaj ca realitate naturală care devine, pentru noi, obiect estetic, în măsura în care, în acele pagini, este documentat caracterul plauzibil al ipotezei după care, peisajul natural, în măsura în care se constituie ca obiect de contemplație și de bucurie estetică, propune, în propriile forme, o poetică de care arta se apropie dezvoltînd-o și aplicînd-o. Și putem găsi aici proba ulterioară în unele considerații privind legătura, spunem noi, de „poetici", subzistînd între peisajul toscan și arta toscană: atît în tratarea generală cît și în cercetările special dedicate Florenței, Sienei, raporturilor lor reciproce.[50] Dar nu putem să intrăm mai amănunțit în cercetarea acestor tratate speciale, privind mai mult istorira artei decît estetica peisajului. Va fi de ajuns să le înregistrăm, ca o confirmare a ipotezei după care arta poate fi considerată ca o interpretare ce acumulează în propriul său stil poetica unui peisaj; fie el peisaj nativ al artistului, fie, în schimb, un peisaj descoperit și înțeles în adevăratele și propriile explorări estetice cum sînt călătoriile despre care artiștii, poeții, și chiar oamenii de știință ne-au lăsat dări de seamă în imagini vizuale, în descrieri poetice, sau narative (să ne gîndim: Gauguin și Tahiti ...; Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad și mările sudului; Melville și oceanul ...), sau chiar în pagini

științifice. Și ele, independent de valoarea lor și de interesul lor din punct de vedere al științei, pot fi citite ca adevărate și proprii dări de seamă ce descoperă calitatea de peisaj, valoare ce fusese neglijată înainte. O descoperă, sau o redescoperă de fiecare dată cînd ea (asemenea celor ce se întîmplă în destinul istoric al artiștilor și poeților) fusese uitată; și chiar o interpretează în lumina unei culturi filosofice și artistice care le privește sub unghiuri înainte necunoscute. Și din aceste dări de seamă țîșnesc acele diferite direcții formale ale peisajului pe care le putem considera drept poetici ale naturii: configurarea sa în forme a căror exemplaritate am și constatat-o privitor la procesele formative ale artei; și din care, nu peste multă vreme, va trebui să înregistrăm unele aspecte, așa cum reies din mărturiile călătorilor și ale învățaților care le-au cercetat cu mai multă atenție.

NOTE

1. L. PAREYSON, *Conversazioni d'estetica*, Milano, Mursia, 1966, 14, *Il bello*.
2. *Ibid.*, p. 116.
3. GOETHE, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789), în: J. WOLFGANG GOETHE, *Schriften zur Kunst*, I, Stuttgart, Cotta, 1961.
4. Această apreciere a artei de avangardă prețuiește, firește, în măsura în care ea își propune să continue, prin modalitățile cerute de o situație istorico-culturală diferită, misiunea pe care arta și poezia și-a luat-o asupră-și de cînd există, adică dintotdeauna: producție de forme destinate contemplației, plăcerii contemplației. Un adaos, în alte cuvinte, și nu o dezmințire, la arta ca producătoare de frumusețe; și prin urmare o interpretare estetică (propunîndu-se pe ea însăși ca frumusețe de contemplat) a prezentei situații istorico-culturale, a ceea ce obișnuit se numește *lumea științei și a tehnicii*. Și în acest sens va fi totdeauna posibilă, ba dimpotrivă, chiar obligatorie, pentru cine nu-i legat la ochi, apologia operei lui Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevič, și a acelora

care în deceniile următoare au luat-o de la cap după învățămintele lor. Cînd, în schimb, privești autodefinirea neo-avangardei, plecînd, mai mult sau mai puțin, de la 1968, ca refuz și negare a artei (dezmințire opusă categoriei concepută oricum) pentru a se propune pe ea însăși ca acțiune sau *provocare*, discursul se încheie cu constatarea unui paralelism și a unei substanțiale convenențe chiar cu cele mai brutale aspecte ale civilizației tehnologico-industriale ca negare a esteticității, valoare în sine și pentru sine.
5. KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, London, Murray, 1949, p. 140.
6. *Ibid.*, p. 139.
7. THEODOR W. ADORNO, *Mahler*, Stuttgart, Suhrkamp, 1960, p. 26 (tr. it. *Wagner, Mahler, tre studi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 150.
8. A. MAZZA, *A Venezia*, în: *I. Poeti futuristi*, Milano, Edizione futuriste di „Poesia", 1912. Foarte importantă din punct de vedere documentar, ca enunțare a poeticii futuriste a orașului și peisajului (și anticipînd unele desacralizări de astăzi), această poezie a lui Mazza nu figurează în diferit prețioasele antologii apărute în acești ultimi ani: ca cea a lui G. RAVEGNANI *(I Futuristi, poesie)*, Milano, Nuova Accademia, 1965), sau în cea a lui R. JACOBBI *(Poesia futurista italiana*, Modena, Guanda, 1968).
9. *Landscape into Art, cit.*, p. 1. Din opera lui Clark a fost publicată cu ani în urmă o traducere italiană (Garzanti, Milano), imediat epuizată.
10. *Idem*, p. 78. În această interpretare a lui Wordsworth și Constable ca fondatori ai unei poetici a peisajului, istoricul de artă Clark este de acord, într-un anume fel, cu considerațiile pe care filosoful Alfred North Whitehead le formulase în *Science and the Modern World* (1925), în capitolul dedicat reacției romantice împotriva reducerii mecanicisto-cantitative a naturii: „Shelley și Wordsworth depun viguroasă mărturie cum că natura nu poate fi separată de valorile sale estetice și că aceste valori provin din ceea ce putem numi acumularea de prezență impregnată în diversele sale părți..." (Ed. Mentor Books, p. 88. Există o traducere italiană, astăzi aproape de nereperat: *La scienza e il mondo moderno (Știința și lumea modernă)*, Milano, Bompiani).
11. *Landscape into Art, cit.*, p. 96.
12. *Landscape into art, cit.*, pp. 110—111.
13. Paris, Librairie Félix Alcan, 1931.

14. *Idem*, p. 9.
15. *Idem*, p. 40.
16. *Ibidem.*
17. *Idem*, p. 44.
18. *Idem*, p. 46.
19. *Idem*, p. 48.
20. *Idem*, p. 49.
21. *Ibidem.*
22. G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 341, 21 noiembrie 1920; ed. Flora, Milano, Mondadori, 1937, vol. II, p. 301.
23. *L'esthétique du paysage*, *cit.*, p. 50.
24. *Idem*, p. 49.
25. *Idem*, p. 51. Ceva mai departe, Paulhan scrie, și este o observație foarte ascuțită, că *„l'amour de la nature révèle une discordance entre l'individu et la société, il est une revanche du moi, et généralement une manifestation de l'individualisme irreductible que la société combat, limite, utilise sans le pouvoir détruire, une révolte du moi individuel contre le moi social..."* (idem, p. 65) (*„dragostea pentru natură vădește o discordanță între individ și societate, este o revanșă a eului, și în general o manifestare de individualism ireductibil pe care societatea îl combate, îl limitează, îl utilizează fără a o putea distruge, o revoltă a eului individual împotriva eului social..."*).
26. *Idem*, p. 65.
27. *Idem*, p. 67.
28. *Ibidem.*
29. H. TAINE, *Philosophie de l'art*, Textes réunis et présentés par Jean François Revel, Paris, Hermann, 1964, p. 72.
30. *Idem*, p. 79. În acest loc, putem indica numai, ca temă a unei posibile cercetări aparte, influența teoriilor estetice ale lui Taine asupra formării *conceptelor fundamentale* ale lui Wölfflin...
31. *Ibidem.*
32. *Idem*, p. 8.
33. *Idem*, pp. 80—81.
34. *Idem*, p. 80.
35. *Idem*, p. 78.
36. *Idem*, p. 80.
37. *Ibidem.*
38. H. TAINE, *Voyage en Italie*, ed. cit., vol. II., pp. 226—227.
39. *Idem*, la data de 20 aprilie 1764, pp. 251—252.
40. *Idem*, p. 516.
41. C. BO, *Il Montale di „Satura"*, în *Corriere della Sera*, 19 februarie 1971.
42. H. KELLER, *Die Kunstlandschaften Italiens*, München, Prestel Verlag, 1960, p. 17.

43. *Ibidem.*
44. *Idem*, p. 329.
45. *Idem*, p. 131.
46. *Idem*, p. 135. Ca modele de biserică-aulă din Umbria medievală, Keller amintește: San Andrea di Orvieto (rămasă fragmentar); S. Fortunato din Todi; biserica originară (construită începînd din 1304) a lui S. Domenico din Perugia, astăzi înlocuită de cea pseudobazilicală a lui Maderna, sfințită în 1632; tot în Perugia, Domul, început în 1437. „Dar ascunsa înclinație spre această formă spațială — adaugă el — este atît de înrădăcinată în Umbria, încît caracterul de biserică-aulă se inserează pînă și într-un număr de biserici uneori nu chiar ale ordinului cerșetorilor... Astfel, de exemplu, S. Francesco din Gubbio (începută în 1252, încă neterminată în 1292) ... [...] ... Și în sfîrșit această formă spațială este foarte răspîndită în Abbruzzi, unde a fost transplantată din Umbria" *(idem*, pp. 135—137).
47. *Idem*, p. 139.
48. *Idem*, pp. 139—140.
49. *Idem*, p. 263 și nota 17, p. 360.
50. *Idem*, pp. 37—129. De o importanță hotărîtoare, din punctul nostru de vedere, considerațiile pe care Keller le aduce dintr-o operă universal lăudată, dar în Italia nereperabilă acum, volumul *Toscana* al lui Bianchi-Bandinelli și von Borsig, asupra genezei peisajului în pictura sieneză, și asupra a ceea ce putem numi *poetica* peisajului natural din jurul Sienei, între Asciano și Monte Oliveto.

VIII
FORMELE NATURII ȘI FORMA PEISAJULUI

1. Formele naturii și conținuturile artei. Nu va fi inoportun, înainte de a studia poeticile peisajului, să redeschidem paginile lui Henri Focillon privitoare la Piero della Francesca, de unde chiar din partea introductivă putem scoate indicații utile, pentru studiul de față și va trebui să le reluăm de acolo de unde lectura noastră s-a întrerupt, de la definiția *geografică* pe care Focillon o propune peisajului: *„structure, modelé de terrain, flore à défaut de faune"*[1] *(„structură, modelare de teren, floră în dauna faunei")*. Și trebuie să repetăm că nu înțelegem să subliniem, în eseul lui Focillon, aprecierile critice asupra artei lui Piero (care sînt în afara temei noastre), și mai puțin încă indicațiile de peisaje reale recognoscibile în tablourile pictorului din Borgo San Sepolcro: singurul lucru care ne interesează aici, este, să punem în evidență, prin analiza critică a lui Focillon, ca exemplu de *poetică peisagistică a naturii ca atare*, ceea ce, cu un termen liber reluat din gîndirea teoretică enunțată de Focillon însuși în *Vie des Formes*, putem numi *vocația formală* a naturii ca peisaj, care, în pictura lui Piero della Francesca, își găsește propria dezvoltare și propria evidențiere artistică — folosind în această parte a cercetării noastre, unele observații care la vremea lor au fost formulate de Diderot: *„Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art; et, réciproquement, s'il arrive que la peinture nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature . . ."*[2] *(„Se pare că noi socotim natura ca rezultat al artei; și, reciproc, dacă se întîmplă ca pictura să ne repete aceeași încîntare pe pînză, se pare că noi privim efectul artei ca cel al naturii . . .")*.

Ne vom întreba, așadar, ce vocație formală a naturii ca materie de artă este aceea pe care o recunoaștem în operele lui Piero, cel puțin așa cum ne ajută Focillon să le privim; și vom citi: *„Tout d'abord la structure du paysage . . . [. . .] . . . Piero nous conduit de la montagne symbolique, taillée à grands coups dans le rocher, à la montagne considerée comme un élément du modelé. Ces montagnes ont un socle, les plaines, et elles sont humaines, étant peuplées de villes et de bourgs . . . [. . .] . . . L'arbre et les plantes font chez Piero, partie de ce modelé terrestre qui ne suffit pas. Ils sont en harmonie avec la terre. Les précipices les plus escarpés sont feutrés de végétation, tapissés d' herbage. L'arbre, du reste, n'est-il pas une sorte de résumé et de définition complète du paysage, puisqu'il donne le mouvement au sol dans lequel il plonge par ses racines? Par le tronc et les branches, il a le relief et le profil d'un être animé, par le feuillage il se mêle à la lumière, il prend le ciel, il en répercute la lueur . . . [. . .] . . . Chez Piero, l'arbre est donc toujours élément de composition et quelque chose qui vit . . ."*[3] *(„Mai întîi structura peisajului . . .[. . .]. . . Piero te duce de la un munte simbolic, tăiat cu generozitate în stîncă, la muntele socotit ca un element al reliefului. Acești munți au un soclu, cîmpiile, și acestea sînt umane, fiind populate cu sate și burguri . . .[. . .]. . . Copacul și plantele fac, la Piero, parte din acest relief terestru care nu ajunge. Ele sînt în armonie cu pămîntul. Rîpele cele mai repezi sînt căptușite de vegetație, tapițate*

cu ierburi. Copacul, dealtminteri, nu este oare un soi de rezumat și de definiție completă a peisajului, întrucît, el dă mișcarea solului în care își adîncește rădăcinile? Prin trunchi și ramuri, el are relieful și profilul unei ființe însuflețite, prin frunziș el se amestecă cu lumina, prinde cerul și-i reflectă strălucirea ...[...] ... La Piero, copacul este prin urmare întotdeauna element de compoziție și ceva care trăiește...".

Nu ne interesează să știm dacă *structura, forma, flora,* peisajelor lui Piero își capătă înfățișarea din anumite localități sau nu: ceea ce ne interesează aici, este de a lua notă de sensul pe care îl captează ele din natura considerată drept obiect de contemplație estetică. Un sens pe care pictorul poate să-l fi dobîndit avînd sub ochi anume locuri topografic individuabile pe harta Italiei, dar care pot fi prezente în nenumărate alte localități: una din acele posibilități formale (pe care am propus să le definim *poeticile* peisajului) după care natura se configurează în imaginea estetică fructificată de omul trăitor acolo. O poetică, pentru care numele lui Piero îl putem folosi metaforic, obiect de referință al unor judecăți de definire a specificității formale a unui peisaj sau a altuia, poetică după care el este rînduit de noi în imagine și ca atare, apreciat estetic. Natura recunoscută în Piero della Francesca, interpretat de Focillon, nu este natura model al artei, ci este natura modelată de artă: în sensul că arta ne furnizează o măsură, un ghid, un punct de referință pentru a recunoaște și a defini *frumusețea* specială care deosebește anumite peisaje, și altora le conferă un aer de familie, un caracter care le apropie, diferențiindu-le net de altele: a cărei posibilitate formală, a cărei poetică, a devenit pentru noi explicită prin unele imagini picturale, sau prin memoria unor imagini picturale, prin unele lecturi, sau memoria unor lecturi. Piero, și natura *plastică* pe care Focillon ne-a ajutat s-o

recunoaștem ca posibilitate a unui peisaj estetic din care arta sa ne-a furnizat un model absolut; Piero, dar și modelele de peisaj pe care fiecare și le amintește că le-a individualizat citind poezii. Poezii, uneori, din care unele accente ni le amintim, pentru a defini, ba chiar pentru a boteza, să spunem așa, după poetica rînduirii lor în imagine, peisaje în care ne găsim trăind. Se poate să ne revină în memorie, pentru a defini sensul unui peisaj, *Cîntul lui Mahomed* de Goethe, unde lumina foarte schimbătoare, răsfrîngîndu-se și dansînd parcă, este contrariul luminii imobile a lui Piero *(„Seht der Felsenquell, / Freudehell ..."; Priviți izvorul între stînci, / cu limpezime se veselește ...");* dar pentru a defini sensul altor peisaje, chiar dacă nu sînt îngropate sub zăpadă, trebuie să recunoaștem principiile care le constituie în imagine estetică, evocînd modelul uneia dintre cele mai vestite *Romances sans paroles* a lui Verlaine: *„Dans l'interminabile Ennui de la plaine / La neige incertaine / Luit comme du sable. /// Le ciel est de cuivre / Sans lueur aucune. / On croirait voir vivre / Et mourir la lune ..." („În nesfîrșitul / plictis al cîmpiei / Zăpada nesigură / Lucește ca nisipul. /// Cerul este de aramă / Fără nici-o sclipire. / Ai crede că vezi cum luna / Trăiește și moare ...").* Și am putea să amintim *comunicarea liberă* între arhitectură și peisaj, ca *spațiu natural,* pe care Argan o subliniază în opera lui Juvarra: „peisajul este natură arhitectonică, arhitectura peisaj artificial".[4]

Peisajul pictorilor, arhitecților, ca și peisajul poeților — și chiar, vom vedea, peisajul oamenilor de știință ... Se știe că interpretările poetice ale peisajului descoperă și consacră, ca să spunem așa, estetic, anumite modele, anumite morfologii ale peisajului natural, și le instituționalizează promovîndu-le la rangul de poetici. Definiții ca *peisaj romantic, peisaj parnasian, peisaj simbolist* au intrat în uzul curent, sînt folosite pentru a caracteriza une-

le forme peisagistice *(forme, stiluri:* nu *conținuturi, subiecte)* ale naturii, care-și găsesc recunoașterea, revelarea lor în opera poeților europeni din secolul al XIX-lea. Este un exemplu relevant al felului în care orice ideal estetic istoricește activ, recunoscîndu-se pe sine într-un anume tip de peisaj, îi universalizează caracterele estetice: cele care îl definesc drept acel peisaj pe care artiștii, profesînd acel ideal estetic îl recunosc adecvat, botezîndu-l, pentru a spune astfel, după istoria gustului. Exemplul așa-numiților „poeți lachiști" englezi servește ca model în privința asta; așa cum este de autoritate exemplul poeților simboliști flamanzi, descoperitorii ceței, cîmpiilor măturate de vînt, dunelor și canalelor pustii în care se oglindește lumina rarelor fanare. Poetica peisajului apare aici ca poetică a melancoliei vesperale: „*Douceur de soir! Douceur qui fait qu'on s'habitue / À la sourdine, aux sons de viole assoupis ...*" *(„Dulceață a serii! Dulceață care te face să te obișnuiești / Cu sunete stinse, cu notele ațipite ale violei ...").* Pentru a defini estetic un peisaj, putem cita nume ca Rodenbach, sau Wordsworth sau Proust, în același fel în care, pentru aceeași problemă sînt folosite nume de pictori: Poussin, Claude Lorrain, Ruysdael, Hobbema — obiceiul este foarte vechi, îl găsim, între altele, într-o scrisoare a lui Horatio Walpole din munții Savoiei: „*Precipices mountains, torrents, wolves, rumblings, Salvator Rosa ...*" *(„Ripe, munți torente, lupi, tunete, Salvator Rosa ...").* Unde numele lui Salvator Rosa este folosit pentru a rezuma pe scurt „pitorescul" (cultura artistică a secolului al XVIII-lea socotindu-l pe Rosa cel mai autorizat maestru în materie) pe care Walpole îl recunoștea drept calitatea proprie a peisajului alpin. Salvator Rosa, punct de referință a peisajului *pitoresc;* Poussin, punct de referință a peisajului *ideal,* sau *rațional* sau *eroic.*[5] Și Wordsworth, pe care de atîtea ori l-am întîlnit în această tentativă

a noastră de a înțelege *esența* peisajului: „... *Nature never did betray / The heart that loved her; / 'tis her privilege, / Through all the years of this life, to lead / From joy to joy ...*"[6].

Dealtfel, Alexander Humboldt trecuse în revistă întreaga literatură și întreaga artă figurativă cunoscută lui — prin urmare, fiind vorba de un om de știință care, după cum știm, asimilase laolaltă spiritul și gustul culturii iluministe și al celei romantice, întreaga istorie a literaturii și întreaga istorie a artei cunoscute în zilele sale — pentru a documenta diferitele și succesivele imagini estetice pe care oamenii și le-au făcut despre natură. Indicațiile date de Humboldt, prețioase fără îndoială pentru noi, mai ales prin invitația de a căuta interpretări ale naturii, care pot face explicite unele posibile poetici, la izvoarele cărora este greu să gîndești, cînd te ocupi de aceste subiecte: *Antologia palatină, Vechiul Testament ...* Și expunerea sa de *moduri diferite în care aspectul naturii însuflețite și neînsuflețite și-a exercitat propria-i acțiune în epoci diferite și la popoare diferențiate,* poate într-adevăr să furnizeze material pentru o reconstituire istorică a poeticilor de peisaj în măsura în care și-au găsit în literatură propriile mărturii[7]: același lucru cuvenindu-se spus despre capitolul dedicat de el picturilor peisagistice: un capitol asupra căruia s-ar cădea să ne oprim o clipă, întrucît introduce direct în lectura operei lui Humboldt ca expozițiune a diverselor poetici ale naturii ca peisaj.

2. **Polimorfismul estetic al naturii.** Începîndu-și tratatul despre picturile de peisaj *ca mijloace de incitare la studiul naturii,* Alexander von Humboldt scria că pictura și literatura, în descrierea și zugrăvirea peisajelor, *au ca scop suprem și principal legarea vizibilului cu invizibilul*[8]: cu privire la această legare a vizibilului cu invizibilul el dădea un exemplu din pictura peisagistică din secolul XVII care, *trans-*

mutînd obiectele reale în imagini ale fanteziei, trezește în intimitatea noastră o armonioasă impresie de liniște[9]; și adăuga că în acel secol contururile înaltelor lanțuri de munți au fost puțin studiate de către pictori, ba chiar, dimpotrivă, culmile înzăpezite, care se înalță deasupra poienilor înverzite ale Alpilor, erau atunci socotite și de către oamenii de știință și de către pictorii de peisaj ca fiind de neajuns"[10]. Naturalistul Humboldt, cu aceste referiri, a căror însumare nu ne interesează să o înregistrăm aici, definește două poetici nu de artă, ci de natură, în măsura în care arta ne aduce mărturia, limpezindu-ne modelul: și este un fapt cunoscut că poetica de peisaj alpestru avea să fie o descoperire a secolului al XVIII-lea — descoperire, cum vom vedea, ale cărei atestări au fost cu prevalență literare, și literar-științifice, în timp ce pictura de peisaj din secolul XVII, Humboldt pare să o privească drept cea care a dat formulare vizuală explicită naturii în măsura în care formele sale trezesc un sentiment de *liniște armonioasă:* și exemplele pe care el le dă sînt: „Claude Lorrain, pictorul idilic al luminii și al depărtării estompate; întunecatele păduri ale lui Ruysdael și norii săi grei de ploaie; solemnele grupuri arborescente ale lui Gaspard și Nicolas Poussin: veridicele reprezentări de natură ale lui Everdingen, Hobbema și Cuyp"[11]. Și aici nu atît asupra pertinenței acestor judecăți critice și istorico-artistice trebuie să ne oprim, cît asupra interesului lui Humboldt pentru varietatea aspectelor estetice și, putem spune, a schemelor formale (așadar a poeticilor) prin care natura se constituie în imagine. Un interes asupra căruia Humboldt, vorbind despre pictura de peisaj, furnizează un document care poate fi socotit cu adevărat o introducere cît se poate de pertinentă în studiul peisajelor naturii, întemeiat așa cum este pe constatarea că „Într-adevăr natura este în orice colț al pămîntului un reflex al întregului"[12]: constatare

care exemplifică în sine, cu referire la formele naturii ca subiecte de judecată estetică, unitatea categoriei estetice în acea varietate a determinărilor sale ideale instituționalizate de poetici, — peisajul natural constituit în imagine —, configurîndu-le ca modele ale artei.

Dar va fi de folos, ajunși aici, să citim direct traducerea lui Lazari, în frumoasa sa italiană ottocentescă: „... Covorul pe care îl întinde Flora peste goliciunea pămîntului este inegal țesut; mai dens adică acolo unde soarele își aruncă razele mai din înalt pe pămînt și arzînd, în albastrul cerului, un ușor văl de vapori îi răsfrînge razele; mai rar, către septentrionul tulbure unde imediata reapariție a brumei ucide mugurele care încolțește și zbîrcește fructul care începe să se coacă. În timp ce în zona rece, tristul lichen și mușchiul acoperă coaja copacilor, în zona palmierilor și a ferigilor arborescente cimbrul și vanilia parfumată se încolăcesc pe trunchiul ananașilor și smochinilor giganți ..."[13]. Pentru cine nu va avea necesarele cunoștințe botanice, fi-va de ajuns aceste nume puțin obișnuite cu adjectivele lor îmbelșugate, pentru a sugera o imagine paradigmatică de peisaj strălucitor, felurit zugrăvit, dens de miresme. Numele rare, cu o semnificație de nedescifrat pentru profani dar bogate în culoare și parfum, aduc aici un model de peisaj care cere totdeauna recurgerea la nomenclatura sonoră și fantastică, echivalent literar parcă a belșugului său verde, ale înfloriturilor sale disproporționate față de obiceiurile noastre. Un procedeu verbal căruia Humboldt și traducătorul său i se încredințează cu preocupări de exactitate științifică, dar care avea să fie reluat, în zorii secolului nostru, de Gozzano, mimînd ironic ideea de peisaj tropical a lui Bernardin de Saint-Pierre: „*O, suav ținut! O, palmieri înalți / îndreptați către cer ca sulițele, / flabele verzi șuierătoare în vînt! / Copaci ai binecuvîntării și ai giuvaierelor, / abanoși întunecați, santali viguroși, / liane ră-*

sucite, ferigi arborescente!". Şi dacă cel de mai sus este un model de peisaj, *o* frumuseţe a naturii, în el noi putem recunoaşte *una* — nu *unica* — din instituţiile în care natura se propune ea însăşi ca model; *o* idee (dar nu *singura idee)* în care oamenii pot recunoaşte, după umoare şi talent, propriul paradis regăsit: „... *jedem Erdstrich sind eigene Schönheiten vorbehalten ...[...]... Jede Vegetationszone hat aussen den ihr eigenen Vorzügen auch ihren eigentümlichen Charakter, ruft andere Eindrücke in uns hervor ...*"[14]. Dar după ce a subliniat punctele-cheie, pentru înţelegerea noastră, în textul german (literal: *„în orice parte a pămîntului au fost păstrate propriile-i frumuseţi ...[...]... Fiece zonă de vegetaţie, dincolo de propriile prerogative, are şi un caracter al ei propriu, trezeşte în noi impresii diferite ...*), ar fi bine, în plus, să citim întrucîtva in extenso din traducerea italiană: „Frumuseţi proprii au ţîşnit ca moştenire în fiece parte a pămîntului; tropicalele varietăţi şi majestăţi de forme vegetale, septentrionul îmbelşugat în păşuni şi bucuria îndelung dorită a redeşteptării naturii la prima suflare a zefirilor de primăvară. Aşa cum se dezvoltă frunzişul şi se extinde în bananieri, tot astfel se constrînge în cazuarine şi în copaci cu frunze aciculare. Pini, tuie şi chiparoşi alcătuiesc o familie specifică a climelor nordice, şi forme analoge se văd destul de rar în cîmpiile tropicelor. Aceste plante înveşmîntate în verdele veşnic viu trezesc la viaţă singurătatea cîmpiei hibernale, şi amintesc popoarelor septentrionului un fapt: chiar dacă zăpezile şi gheţurile acoperă suprafeţele solului, viaţa lăuntrică a tot ce este vegetaţie, asemenea focului lui Prometeu, nu se stinge niciodată pe planeta noastră. Dincolo de propriile bogăţii, orice zonă oferă un caracter tot atît de distinct, şi produce impresii diferite. Cine să fie cu adevărat cel care să nu se simtă felurit mişcat (nedepărtîndu-se de plantele proprii climei noas-

tre) sub umbra deasă a fagilor, pe crestele colinelor încununate de pini rari, şi în fertilele poieni unde freamătă ramurile tremurătoare ale mesteacănului? Aşa cum în orice familie de fiinţe organizate observăm unele caractere particulare pe care zoologia şi botanica şi-au întemeiat clasificările lor, tot aşa orice latitudine se deosebeşte în mod exclusiv de altele printr-o specie de fizionomie a naturii. Acele vagi expresii ale artiştilor *Natura Elveţiei, cerul italian* etc., au drept temei un sentiment nedecis al caracterului special al uneia sau alteia din regiuni ..."[15]. Un caracter, trebuie să adăugăm, pe care, dacă îl vom considera în calităţile lui particulare, încetează să fie numai local, devine un model instituţionalizant: nu numai în ce priveşte arta care imită natura în pictura de peisaj, ci în ce priveşte arta care modelează direct natura, dispunîndu-i (să spunem din nou cu vorbele lui Immanuel Kant) cît mai frumos produsele: nu degeaba unul dintre cele mai vechi şi autorizate tratate italieneşti despre arta grădinăritului, cel al lui Ercole Silva, descrie caracterele formale ale copacilor şi sugerează cum ar trebui dispuşi în grădină în funcţie de sentimentul pe care prezenţa lor vrea s-o trezească estetic, caracterizînd astfel ambientul natural: „... Copacii cu trunchiuri frumoase se potrivesc în locurile unde îşi au lăcaş frumuseţea formelor, regularitatea şi maiestatea. Se potrivesc mai ales pe şosele, pe drumurile largi, în pîlcuri; slujesc la înfrumuseţarea colinelor şi la înconjurarea construcţiilor de nobil stil. Copacii cu ramurile întinse şi aplecate fac un efect bun în spaţiile închinate melancoliei; aici par să dovedească un fel de simpatie cu tristeţea; şi impresia pe care o produc sporeşte atunci cînd, puşi în jurul unei urne şi a unui monument, se amestecă cu alţi copaci cu frunziş trist şi întunecat. Scenele melancolice, locurile de plimbare, spaţiile consacrate meditaţiei, şi tristeţii, schiturile, urnele, celelalte monumente ale

durerii și ale întristării se cade să fie împodobite, făcute umbroase și înviorate de copaci cu frunza întunecată"[16] —și în această expoziție, teoreticianul grădinilor nu uită să recomande că *arborii plicticoși sînt nepotriviți cu scena veselă*, în vreme ce se recomandă „locurilor singuratice", unde stăpînește sacra spaimă a pădurii"[17]; în timp ce *arborii* cu frunzele care *dobîndesc o varietate pitorească de culori* „spun bine" (și este importantă această folosire a verbului *a spune:* arborii ca vorbele care compun un discurs poetic) „în locurile romanțioase, care caută o aparență stranie și minunată, și unde ai vrea să surprinzi și să produci contrastul . . ."[18].

Ceea ce am redat din tratatul lui Silva este o poetică, putem spune, a vegetației arborescente: cu atenție specială spre diferitele semnificații pe care arborii, prin dimensiunile lor, prin forma lor, culoarea frunzelor, și felul, timpul înfloririi lor, le dobîndesc în relația cu locul, dispunerea, în raportul cu tot ceea ce e construit de mîna omului și în apropierea cărora sînt așezați; ca părți, să spunem așa, ale unui discurs unitar care este imaginea, artificial construită, a naturii: acea imagine a naturii pe care arta grădinilor o pregătește pentru a face din natura ca atare obiect de contemplație și numai de contemplație. Arborii ca părți ai unui discurs, repetăm: ai unui discurs din care fac parte toate celelalte elemente constitutive ale formei unui loc, ale peisajului în care grădina se inserează oglindindu-l în sine și oglindindu-se pe sine în el: componentele topografice, orografice, hidrografice care caracterizează laolaltă poetica oricărui peisaj. Și din aceste componente, la foarte scurtă vreme după ce Silva și-a publicat la Milano prima ediție a tratatului său, urma să redacteze o tratare instituțională, referitor la arta grădinăritului, un alt teoretician italian: cavalerul Vincenzo Marulli din familia ducilor de Ascoli, autor a unui eseu despre *Arte di*

ordinare i giardini (Arta de a rîndui grădinile)[19], ne sfătuiește că solul cel mai potrivit pentru *o vilă plăcută, pentru plăcerea vederilor și varietatea peisajelor*, este un sol „care trebuie să conțină cîte ceva dintr-un plan nivelat, dintr-un plan înclinat, și mici dîmburi joase, . . .; ori, cel puțin să fie tot numai un plan înclinat"[20]. Nu este recomandabilă, în schimb, adaugă el, vecinătatea munților aspri: nu numai din rațiuni climatice, ci pentru că vecinătatea lor ar face „iarna vederea întunecată"[21]; în timp ce „cînd ochiul poate să ajungă la munți, trecînd peste livezi și coline, atunci va fi și mai desfătat, întrucît, dincolo de varietatea obiectelor, severitatea munților va face să pară cu mult mai mult plăcute și colinele, și livezile . . ."[22]; și sfaturile nobilului napoletan continuă, el adăugînd că bine ar fi, pentru o *casă a plăcerii*, între ea și mare „să se formeze o parte din grădină, întrucît verdeața interpusă va face vederea mării mai frumoasă pe vreme de liniște și mai puțin groaznică pe furtună . . ."[23]. Aceasta din urmă fiind o considerație, a cărei valoare se extinde mult dincolo de subiectul tratat de Marulli și de destinația istorico-socială a cărții sale: întrucît necesitatea de a asemui orice locuință omenească, pe cît este posibil, cu o *casă a plăcerii*, ar cere să nu fi fost intensiv construite zonele din apropierea mării, nu numai la orașe, ci și în satele de vacanță: dar între case și mare mereu s-ar interpune, exact, un spațiu îngrijit de grădină. Și această extindere către poetica urbanistică a instituțiilor estetico-peisagiste pe care Marulli le expunea referitor la arta grădinilor face cît tot ceea ce scrie el despre *atîtea griji și legi* „care se cade să fie păstrate cînd e vorba de grădini, pentru a profita de plăcerile naturale, și să le fie adăugate frumusețile artificiale . . ."[24]. Deoarece — și anticipăm nici unele concluzii de final la care studiul nostru nu se poate să nu ne ducă — nici o altă salvare nu poate fi pentru orașul modern

și locuitorii lui, adică pentru noi toți, oamenii care trăim în această epocă a uitării naturii și frumuseții, decît cea care ar putea veni de la o răsturnare a urbanisticii în grădinărit, pe o scară foarte largă. O urbanistică propunîndu-și explicit să substituie modelului de oraș tehnologic industrial pe cel al unei grădini încărcate de locuințe și locuri de lucru și diferite slujbe: o grădină a cărei întindere ar trebui să acopere întreaga zonă în prezent invadată de construcții intensive; și relația sa cu peisajul, *comparația,* cum scria Marulli, *orașului cu rustica cîmpie,* ar trebui să fie relația orașului în întregul lui. Recuperare totală a acelei legături oraș-peisaj (ca imagine a unității de timp al istoriei și timp al naturii, și trecere de la una la alta în timpul, estetic trăit, al existenței) ale cărei modalități le-am studiat la începutul acestui studiu, verificîndu-le după mărturiile călătorilor din alte epoci, sau după *Heidelberg*-ul lui Hölderlin. Aceasta valorează cît toate aspectele poeticii peisagistice, pe care Marulli le expunea cu referire la grădinărit. Intră aici o altă sugerare demnă de opus smintitei acoperiri de rîuri și canale, sau despăduririi malurilor lor, practicată (sub alibiul *higienei,* dar în realitate pentru a exclude din orașul lui *Homo faber* natura ca imagine a unui timp activ, *metafizic* și contemplativ) în oraș, ca spre exemplu Treviso, altădată strălucind de ape: „Dacă de pe înălțimile orașului se poate vedea un lac, și un rîu, la orice distanță, asta îi va fi spre mare podoabă: dar dacă pe întinsele și regalele grădini se pot avea mai multe ape, se va putea atunci, în interiorul lor, să se formeze un lac circular, și rectiliniu, ale cărui maluri să fie smălțate de iarbă, flori, și din loc în loc umbrite de arbori. Ori s-ar putea face să curgă un pîrîiaș, cînd impetuos, cînd sinuos, cînd larg și domol, cînd îngust și căzînd vijelios, cînd în mijlocul livezii însorite cînd pe sub arborii foarte umbroși . . .“[25].

O poetică a apelor, parte a naturii ca imagine a timpului. Apele, după cum am văzut, demonstrează estetic permanența noutății și noutatea permanenței, mai ales cînd sînt însoțite de o poetică a vegetației care ne transmite nouă sentimentul estetic al timpului circular: al timpului întorcîndu-se veșnic la ceea ce Humboldt numea: „*periodica și mult dorita trezire a naturii*“, „*das periodische langersehnte Wiedererwachen der Natur*“. Această poetică stă la baza ipotezei de grădină raționalistic-neoclasică profesate și expuse de Marulli: dealtfel, acesta o aplica declarat nu numai grădinilor de la vilele particulare, ci și grădinilor publice, care găseau în tratatul său o explicită teoretizare: „. . . s-ar putea chiar micșora numărul grădinilor particulare oferind cetățenilor divertismentul grădinilor publice . . .[. . .]. . . Această speculație este practicată îndeosebi în întreaga Anglie, la Hamburg și la Praga în Boemia . . .“[26]. Și la începutul cărții sale, nobilul napolitan (care, ca toți intelectualii din settecento călătorise prin Europa) nu trece cu vederea descrierea compenetrației orașului și peisajului în interiorul orașului, ca sistematizare în grădină a unor părți mai mult sau mai puțin mari ale orașului însuși: lucru comun la vremea lui, o practică printre cele mai caracterizante ale urbanisticii secolului XVIII; și unde supraviețuiește, prin acel puțin care supraviețuiește și nu a fost condamnat, așa cum prezenta civilizație utilitară și *metropolitană* condamnă tot ceea ce socoate să fie luxul, aduc acum natura în istorie, istoria în natură, identificînd timpul orașului și cel al peisajului; ridicînd existența deasupra accidentalității pasagere, la o prezență în sine și pentru sine, trăită ca unitate a propriei finități și a infinității temporale a naturii îngemănate temporalității istorice a orașului. Infinitul naturii, ambient în care existența finită se simte pe ea însăși lărgindu-se dincolo de limitele propriei finități, și aproape încorporînd în propria-i tempora-

poate căuta grația, și nici măcar s-o accepte, este un lucru mult prea evident pentru cine gîndește că fericirea vieții industriale și *metropolitane* este numai *bunăstarea:* pentru care nu *contemplarea estetică* are preț, ci *averea utilitară, a avea, a folosi, a arunca ceea ce nu mai slujește la nimic*; și a crește cantitativ ceea ce se folosește și se conservă: a crește și a înlocui cu cea mai mare frecvență cu putință: *„Ending is better...", „A arunca este mai bine ...".* Esteticitatea bunăstării, admițînd că de esteticitate se poate vorbi, în acest caz, cu proprietate terminologică, nu poate prin urmare să se configureze după o schemă categorică a grației: deoarece grația este calitatea la care posesia, folosința, substituirea nu se pot referi, în măsura în care plăcerea pentru ceea ce este gratios are acest caracter, care se reînnoiește crescînd mereu din el, alimentîndu-se din el, și devine cu atît mai intens cu cît se prelungește mai mult în el însuși, consolidînd propria identitate. Grația, putem spune, este veselia care nu presupune stingerea dorinței nici tinderea către stingere: și nu pentru că *starea de grație* suprimă dorința, ci pentru că grația este dorința care se bucură de ea însăși; nu face apel, ca plăcerea la sublim, la vreo înclinație lăuntrică, dar nici nu se bucură de topirea unei înclinații precedente. Această plăcere care începe și sfîrșește în sine însăși, care are în sine propria-i motivație și în sine propriul scop, poate fi, și a fost, în timp, plăcerea grației *gotice,* veselia Paradisului anticipată în trăsăturile lumii și ale figurii umane: o înălțare de la pămînt la cer. Pămîntul, cu toate desfătările lui, eliberate de existența lor trecătoare și spălate de orice pată fizică sau morală, pămîntul care se transcende pe sine însuși rămînînd egal sieși; și se înalță la cer rămînînd pămînt cu toți locuitorii lui proprii: cu plantele, animalele, apele; și în centru, imaginea omului, idealizată într-o infinită posibilitate de viață, stă închisă și ca latentă în sînul unei preadulci imagini feminine. Madonna lui Stefano da Zevio sau a Paradisului din Frankfurt; sau *Femeia cu licornul;* sau Principesa din Trebisonda: a cărei prețiozitate și eleganță, la Sant Anastasia din Verona, îndepărtează semnele cruzimii pămîntene, spînzurații de lîngă zidurile cetății. Și poate fi, și aceasta, grația timpului, o sărbătoare nu a pămîntului ridicat pînă la ceruri, ci a pămîntului care-și este sie însuși propriul cer.

Este grația, pe care am întîlnit-o, a secolului al XVIII-lea laic și mondan: grație pentru simțuri și grație pentru rațiune. Grația pe care simțurile o căutau și se foloseau de ea în galanteria rococo. Viața care se bucură de ea și se închipuie infinită, îndepărtînd ideea morții, contemplînd propria imagine voioasă în infinita multiplicare a oglinzilor puse unele în fața celorlalte. Sau, grația pentru rațiune, a unei virtuoase și fericite tinereți a lumii, fragilă frumusețe a ceea ce este incoruptibil: a liniilor de dincolo de culori, a plantelor veșnic verzi care nu cunosc alternanța anotimpurilor, fără a refuza ideea morții. Ca în două peisaje foscoliene (din *Mormintele* și, respectiv, din *Grațiile),* a căror continuitate de ideal estetic, în acest moment, este bine să o subliniem: *„... chiparoși și cedri / Cu pure efluvii impregnînd zefirii / Veșnicul verde își întinde peste urne / Într-u memoria veșnică ...".* Grația dincolo de moarte; și, grația vieții depășindu-și propria mortalitate chiar: *„În valea largă printre aerienele colnice / Din Bellosguardo, unde eu, încinsă de o fîntînă / Limpede printre liniștitele umbre ale miilor / de tineri chiparoși către cele trei Zeițe / altarul îl înalț și o fatidică mlădiță de laur / În care mai puțin verde șerpuiește viața / O proteguie templul ...".*

Grația cere zăbavă, identificare cu natura care se vede, se ascultă, se miroase; și să simți clipa prezentă ca infinit, pentru că în nici un fel nu este nevoie să se completeze în altceva, în nici un fel incitat să treacă în altceva: clipa prezentă, atît de completă în sine de a fi în

litate existențială temporalitatea istorică a orașului cu care natura se unește, în grădinile astăzi pretutindeni pe cale de distrugere, sacrificate cu răceală idolilor pseudo-rațiunii tehnologico-industriale. În acele grădini, firește, care aduc prezența peisajului în oraș: un fel de răsturnare a raportului între istorie și natură, configurat de existența orașului *în* peisaj; reapariție a peisajului în interiorul orașului: macrocosmosul naturii găzduind și condiționînd istoria, care se repetă în interiorul orașului și se istoricizează în microcosmosul grădinilor. Sînt grădini poate incompatibile cu idealul *metropolitan:* dar în oda lui Hölderlin tocmai grădinile înmiresmează și înveselesc străduțele adormite din Heidelberg; grădinile pe care Marulli, contemporan cu Hölderlin, le teoretiza și le descria, încrezîndu-se chiar în propria-i memorie de călător prin orașele germane și engleze, în a doua parte a tratatului său, care se intitulează *De' giardini in mezzo alle piazze delle città (Despre grădini în mijlocul piețelor din orașe)*[27]. „A schimba inutilul și prăfuitul sol al unei piețe într-o grădină plăcută este o mare podoabă pentru oraș, și face deliciul locuitorilor caselor din jur, și celora care trec întîmplător pe pavajele din afara ei, ori intră să se miște liber printre verdeață și flori. Acest obicei lăudabil este dominant în marile orașe ale Angliei și Prusiei . . .“[28].

Grădinile, peisaj în oraș, natură în istorie; natură care devine istorie, intrînd în oraș, dar își are propriul corespondent în a se face natură a istoriei: iată natura *în* istorie, grădina ca apariție, în incinta orașului, elemente ale unei poetici a naturii: care aici, pentru Marulli, este poetica *deliciilor* neoclasice, cum subliniază el invocînd acele *Squares,* piețele pătrate ale Londrei secolului XVIII: „Plăcutul acord al verdeții cu clădirile, și frumoasa regularitate care domnește în grădină, în edificii și străzi, formează o vedere plăcută totodată, și magnifică. . .“[29]; Londra, sau Berlin, Berlinul așa cum a fost

sistematizat urbanistic de Frederic al II-lea: „Piața Wilhelm este între cele mai frumoase din Berlin. Are o formă rectangulară; în mijlocul pavajului se vede o pajiște încinsă de un drum cu aceeași geometrie, umbrit de două șiruri de tei, sub care Frederic al II-lea a pus să se înalțe statuile de marmură ale generalilor Schwerin, Winterfeld, Seidlitz și Keith . . .“[30]. Londra, Berlin, Bath: peisajul în oraș; natura în istorie, ca eliberare, în tabloul peisagistic al picturii raționalistico-neoclasice (pajiști, tei și statui de marmoră), de tot ce poate avea istoria mai dur: „se obișnuiește ca în această piață să fie trecute în revistă două regimente de infanterie“[31]. Și în comparație, unitatea și compenetrația orașului și peisajului, a naturii și istoriei, așa cum o constatase și admirase teoreticianul napolitan la Richmond și Hamburg: „Între diferitele ținuturi pe care le-am străbătut, cel mai frumos, după părerea mea, este Richmond în Anglia . . . / . . . / . . . ochiul celui care trece pe drumul public se plimbă mai întîi peste apele Tamisei, apoi peste preafrumoasa pajiște, apoi peste grădinițele ce se văd, și în sfîrșit peste căsuțele pline de farmec care închid perspectiva . . .[. . .]. . . Aici vezi înălțîndu-se în mijlocul pajiștii un maiestuos arbore solitar; al cărui trunchi este înconjurat de o banchetă comodă; acolo descoperi un *alcov* simplu de odihnă, pe laturile căruia se află tufișuri dese de arbuști *pline de flori* . . .[. . .]. . . Întorcîndu-te . . . [. . .]. . . ai în perspectivă o colină, a cărei pantă este smălțată de pajiște, pe laturile căreia se întind două cărări drepte, ca să ajungi în vîrf. La picioarele colinei se înalță un șir de plopi rari, care formează un văl în față-i, și pe vîrful ei plat între două fîșii de pajiște s-a format o terasă de pietriș, înzestrată cu bănci comode, unde oricine trece se poate odihni și bucura de perspectiva unui ținut fără sfîrșit, scăldat de rîul sinuos, și împodobit cu insule, pădurici, grădini, sate, orașe . . .“[32]. Natura

este aproape îngemănată orașului; ba chiar orașul se identifică lui însuși și el însuși se depășește în natură: propunînd oamenilor o viață nesechestrată de natură și ostilă naturii, ca în *raporturile de tip metropolitan* pe care, aproape cu două sute de ani mai tîrziu, le idolatriza Vittorini, cel puțin în teorie. În natura pretutindeni prezentă, în peisajul în care orașul se înscrie vizibil, punct evident de plecare și sosire totodată a oricărei istoricități: rațiunea lăuntrică istoriei dar suprapusă istoriei, grația (în sensul winckelmannian: „plăcutul potrivit rațiunii"), care eliberează în sine istoria. Și pentru cultura iluministă și neoclasică a lui Marulli, această grație a rațiunii se identifica cu o natură nobilă și aducătoare de plăceri: o eliberare a dramaticității vieții. Nu zadarnic admiră Marulli și descrie fericit peisajul-oraș Richmond, sau orașul-peisaj Hamburg. „... Înaintea peisajului se vede interiorul zidurilor orașului care, seamănă cu preaplăcutele coline, fiind acoperite de iarbă, plantele cu mici arbori pe coastă, și cu arbori mari în vîrf ...[...]... Între ziduri se vede gura Alsterului, avînd peste ea o punte suspendată și pitorească de lemn, și dacă te plimbi cu un vaporaș pe rîul din afară ajungi la noi și vrăjite perspective..."[33]. Și nu în zadar laudă el în acel Prato della Valle di Padova un desăvîrșit exemplu de natură-rațiune ca peisaj-în-oraș, totodată propunere de oraș oglindit în peisaj, care fusese gîndit și realizat de contele Andrea Memmo, primarul Padovei: discipol în arhitectură și susținător teoretic al raționalismului lui fra Carlo Lodoli; și acestui raționalism, între altele, în realizarea patavină i se unea o noblețe a naturii și artei: „Aceasta este o pajiște de formă ovală, înconjurată de un canal cu apă, cu patru mici punți dintr-o frumoasă piatră albă, prin care se intră în grădină; punților le corespund patru drumeaguri, care se întîlnesc în centrul unei suprafețe circulare. Aceste drumeaguri sînt împodobite cu vase mari de piatră, de forme unice în frumusețea lor, intercalate cu obeliscuri purtînd inscripții, care indică orașele, sau pe particularii care le-au ridicat pe cheltuiala lor. În limita curbă a pajiștii sînt o mulțime de statui imense care reprezintă oameni vestiți ai secolelor, și ...[...] ... S-a căutat în acest fel să se formeze un loc de desfătare, înălțînd în același timp un Templu Geniului Italiei..."[34].

Desfătare, acest substantiv pe care l-am subliniat de mai multe ori, este ca o vocabulă-cheie pentru a înțelege poetica naturii pe care Marulli o promova către o instituție peisagistică, model pentru grădinile publice, pentru grădinile particulare și pentru urbanistica însăși; perfecțiunea estetică a orașelor fiind, în ochii săi, perfecțiunea care venea din inserarea orașului într-un peisaj *desfătător:* reproducînd în sine desfătările acelui peisaj ca poetică a grădinilor publice și particulare. Și desfătarea naturii era pentru el contrariul a ceea ce alți scriitori și teoreticieni, nu numai alți rînduitori de grădini, contemplau cu mintea aprinsă, într-o natură diferită: natura aspră și severă (să spunem chiar: *sublimă)* a acelor stînci pe care Marulli, într-o pagină de o importanță hotărîtoare pentru cel care vrea să înțeleagă poetica scoasă de el în evidență în natură și instituționalizată ca model pentru arta grădinilor și a orașului, le vrea să fie *pitorești în perspectivă, vioaie în peisaj și desfătătoare în odihnă:* supuse, în sfîrșit, stăpînirii altor instituții estetice nu numai ale lor proprii și dimpotrivă antitetice acestora: întrucît poetica stîncilor ca atare *(sublimul* stîncilor), o expune chiar Marulli, dar negîndu-i orice valoare atunci cînd enunță propunerea de a învăța cum se poate face ca „o stîncă groaznică, sălbatică, inaccesibilă"[35] să devină *desfătătoare.* Și dacă covoare verzi de pajiști și ape și arbori și *tufe de trandafiri, de iasomie, salcîmi și arboret de citrice* sînt mijloacele pe care el le recomandă pentru a înnobila și a face desfătătoare natura

stîncilor[36], în aceste recomandări ale lui Marulli, ca în întregul său tratat, putem recunoaște, declinat după paradigma raționalistico-neoclasică, un ideal estetic pe care secolul al XVIII-lea, cel puțin de la Leibniz începînd, îl profesase într-o varietate de moduri, recunoscîndu-l și preamărindu-l în natură și profesîndu-l în artă: idealul *grației;* al cărei antagonist este sublimul stîncilor îngrozitoare, sălbatice, inaccesibile, care-i displăceau lui Marulli. Dar despre *sublim* va trebui să ne ocupăm (înregistrînd cîteva mărturii ale constituirii sale între secolul XVIII și XIX — secol romantic, ca poetică pe care scriitori, călători și oameni de știință o descopereau în natură și o instituționalizau prin artă) după ce vom fi lămurit înainte idealul estetic al naturii pline de *grație.*

3. Grația ca poetică a naturii. Natura a cărei poetică o instituționaliza, în zorii secolului al XIX-lea, cavalerul Vincenzo Marulli, este natura *desfătătoare;* și idealul grațiosului, cultivat în secolul XVIII, în diferite moduri, de la gustul rococo la gustul neoclasic, îi definește esența teoretică. Plăcută pentru simțuri, în versiunea sa rococo; plăcută pentru rațiune, în versiunea sa neoclasică, grația este un atribut pe care Marulli îl exemplifică, în natură, cu reevocări, engleze și germane, ale unui peisaj în care trăind, te face să contempli și, dezinteresat, să te bucuri ca de un obiect de contemplație, de plăcerea pe care o încerci prin luminile sale, prin culorile sale: prin apele sale lin curgătoare în a căror transparență se reflectă limpezimea cerului o dată cu variata și diferit colorata vegetație. Și în această continuitate a sentimentului vital și a plăcerii estetice, în această autotranscendere a sentimentului vital în sentiment estetic, natura în care trăim și din care trăim se definește estetic pe sine însăși constituindu-se în imagine care ne transmite propria veselie autocontemplativă: o nobilă satisfacție de sine care este totodată satisfacție pentru bu-

curia noastră în fața nobilei veselii a locului și a naturii, în măsura în care reflectă în sine și ne trimite senina ilaritate, desfătarea plăcerii noastre care se bucură de sine în contemplarea naturii de care ne bucurăm. Și poetica acestei înveselitoare naturi poartă cu sine amprenta unui ideal estetic, care este tocmai acela al grației: moștenitor al anticelor premise teologice, prin filosofia lui Leibniz, care teoretizase explicit, în 1714, fundamentarea metafizică a grației pentru principele Eugène de Savoia (pasionat al grădinăritului) configurată, încă din epoca medievală, ca esteticitate ideală a unei naturi realibitate în ea însăși, liberă, s-ar spune acum, de orice vremelnicie și de orice amestec: perenitate de culori clare și strălucitoare; ușoară și armonioasă adiere de vînturi înmiresmate, melodioasă curgere a apelor în mijlocul smalțului de iarbă și flori, la piciorul arborilor cu linia nobilă și cu frunzișul veșnic viu, într-un orizont al largilor depărtări și al culmilor ce se înalță cu suavitatea curbelor; și atestă un anotimp imuabil în aerul lui festiv. Natură care nu se înspăimîntă de furtuni și nu va fi ofilită de luna lui cuptor: *la nature même mène à la Grace, la grace perfectionne la nature . . .*[37] *(natura însăși duce la Grație, grația desăvîrșește natura . . .).* Este natura așa cum și-o închipuie toate civilizațiile rafinate și nobile, de ce să nu rostim cuvîntul, chiar dacă astăzi poate ofensa cine știe ce susceptibilități: civilizațiile aristocrate. Și cine vrea să reconstituie istoria formulărilor acestui ideal aristocratic de natură răscumpărată de grație, ca grație celestă sau ca grație terestră (sau cel mai adesea de întîlnirea și intrinseca lor unitate) trebuie, cît de cît, să înceapă prin a reciti cîteva terține din *Purgatoriul* dantesc, unde, în poezie, este declarată ideea unei grații celeste identificată cu asemuirile de pe pămînt, într-o natură a cărei laicizare rămîne egală cu ea însăși, dar este mîntuită de păcat și de moarte. Aceasta este ideea care se realizează în imaginea peisa-

jului către care poetul s-a îndreptat *„luînd drumul cîmpiei încet încet / pe pămîntul care de pretutindeni era înmiresmat. / O adiere dulce, nici o schimbare / purtînd în sine, mi-a rănit fruntea / nu cu o lovitură ci cu un vînt suav / . . . / . . . / . . . / . . . /. Cu picioarele am rămas și cu ochii am trecut / dincolo de micul rîu pentru a privi / marea variație de răcoare . . .“*. O viziune în care grația teologică se laicizează ca poetică a naturii așa cum putea s-o gîndească și s-o aleagă civilizația gotică, al cărui vestitor, spre sfîrșitul celei de a doua Cantice (și în alte părți . . .), devenea Dante. Un gust care idealiza cu extremă eleganță figura umană nu mai puțin decît natura, cu o continuitate a naturii umane *în* natură și a naturii care își prelungește propriile frumusețí în aleasa eleganță a figurii umane: grația figurii ca expresie a bucuriei pe care ființele o încearcă existînd în acea natură mîntuită, și fiind totuna cu ea, trăind-o și trăind din ea: *„Cum se întoarce, cu ierburi strînse înfășurate în juru-i și pe pămînt, femeie care dansează / și piciorul înainte-i cu greu și-l pune / înfășurînd în sus florile / roșii și în jos pe cele galbene, către mine . . .“*.

Natura concepută gotic ca o laicizare a grației teologice, înnobilare supremă a grației mondane totodată: și iconografia peisagistică (în afară de cea liturgică și paraliturgică) a Paradisului Terestru al lui Dante enunță o idee estetică a naturii pe care o vom regăsi, în *Mielul mistic* de la Gand, inspirat din aceeași sursă neotestamentară din care se inspirase Dante: cartea Apocalipsului, ce culminează în profeția grădinii celeste. Alexander Humboldt, dealtminteri, avea să elogieze pictura fraților Van Eyck: cei dintîi, scrie el, care au „conturat cu sîrguință peisajul“[38]. Unitate de frumusețí ale naturii, ca grațiozitate atestînd grația celestă identificată naturii și mîntuind natura, și de grațiozitate a naturii umane, identificînd în propriile asemănări continuatoare a celor naturale desăvîrșita virtuozitate și desăvîrșita feri-

cire a lumii, și a propriei existențe în lume: fericire de a aparține unei naturi care este grație ca atare, și prin urmare de a trăi grația ca proprie frumusețe și virtute. Și această apartenență reciprocă, aproape identificare, de peisaj și figură umană, avea să treacă în reprezentările gotice mai tîrzii ale Paradisului și în iconografia gotică dedicată Fecioarei Maria din secolul al XV-lea renan, cărora Charageat le încredințează un loc revelator în istoria sa despre grădinărit, atestări ale unei frumusețí naturale concepută ca grație absolută. Este *Grădina Paradisului*, acum la Muzeul Städel din Frankfurt: *„Les pelouses de la banquette et du sol repiquées de fleurs plantées serré, mais choisies selon leur signification symbolique: lis, iris, roses, roses-trémières, perce-neige, muguet, pâquerette, fraisiers, ancolies, véroniques, giroflées, pivoines, oeillets. Enfin la pelouse fleurie, prise dans son ensemble, de même que la fointaine sont ici le symbole de la Vierge. Il y a des oiseaux perchés sur les branches des trois arbres, dont un cerisier, et l'on voit voltiger papillons et libellules . . .“*[39] *(„Pajiștile . . . și pămîntul însămînțate cu flori în rînduri strînse, dar alese după semnificația lor simbolică: crini, irișí, trandafiri, nalbe, ghiocei, lăcrămioare, păscuțe, frăguțe, căldărușe, veronice, micșunele, bujori, garoafe. Pajiștea înflorită, luată în ansamblul ei, ca și fîntîna sînt aici simbolul Fecioarei. Există și păsări ce stau pe ramurile a trei arbori, dintre care un cireș, și se pot vedea zburînd de colo-colo fluturi și libelule . . .“)*. Idealul estetic de grație a naturii și a figurii umane, grațiozitatea existenței, aș îndrăzni să spun: pe care Charageat o identifica și la Madonele lui Schongauer (și să ne gîndim la *Fecioara între trandafiri* de la Saint Martin din Colmar . . .), care, toate, scrie ea, *„donnent une suite de ravissante préaux qui se transforment . . .“*[40] *(„dau o succesiune de încîntătoare curți interioare care se transformă . . .)*. Și învățata franceză schițează evoluția acestui ideal,

așa cum este atestată în pictura europeană din secolul al XV-lea, pînă la configurarea lui ca o poetică a peisajului, pe care ea o găsește comună, către jumătatea secolului al XV-lea, regelui René d'Anjou, ducilor de Bourgogne, familiei Medici, care a comandat lui Benozzo frescele din capela Palatului Medici-Riccardi din Florența[41]. În plus, ideal al unei grații, mereu mai lumească, ce avea să-și găsească o realizare ulterioară, în Italia, în poetica naturii profesată de Caterina Cornaro, regina Ciprului, cea care a aranjat grădina din Asolo pe care în 1502—1504, Bembo, în prima carte despre *Asolani,* o va defini cu calificativele cele mai pertinente idealului estetic de grație *(foarte gingașă și de o minunată frumusețe*) descriind concretizarea ei într-o mică pajiște „cu o foarte fragedă și măruntă iarbă acoperită în felurite maniere cu gingașe flori pictată dinlăuntru și însemnată"; și apa care țîșnea dintr-un izvor și curgea „într-un mic canal de marmoră care străbătea mica pajiște, dulce se făcea auzită . . ."[42].

O istorie a peisajului *de grație,* însă, dacă am vrea să schițăm ușor itinerarul, sau cel puțin punctele de foc care să-i contrasemneze etapele importante, n-ar putea ignora (și de altminteri Clark le amintește, în paginile în care este vorba despre peisajul gotic), goblenurile *Femeii cu licorn,* astăzi la Muzeul Cluny din Paris: unde alegoria celor cinci simțuri, încadrată în legenda fecioarei și unicornului, reprezintă grația unei lumi toată numai flori înmiresmate și muzici suave, și delicate mișcări. Ca în episodul copilei mîngîind cornul de fildeș al candidului animal ce cu ochi blînzi o admiră. O nobilă sărbătoare a existenței: în care figurile feminine au aceeași sinuoasă eleganță a sălbăticiunilor și zburătoarelor și a oricărui fel de animale, umplînd cu docila lor vioiciune întregul spațiu vizibil: pajiștea verde și fundalul trandafiriu care din toate părțile o înconjoară, înflorit și el cu tot soiul de flori, într-o simultaneitate a celor patru anotimpuri, atestată și

de arborii care au flori, fructe și frunze, toate deodată; și acolo se adăpostesc miei și vulpi și iepuri și pantere și maimuțe și păsări de pradă și cocostîrci și păuni și capre; foarte veridice, în realismul figurilor și mișcărilor, stilizate laolaltă prin micimea lor, prin disproporționare, față de realitate, animalele mari în dimensiunile celor mici: sînt *miniaturizate,* cum am spune astăzi. Desfătătoare imagine a unei lumi purificate de grație, o lume în care grația este punctul de întîlnire; și semn de grație este prezența în același timp a fructelor și florilor și animalelor; și atinse de grație se arată trăsăturile copilei princiare și a domnișoarei sale de companie: a cărei puritate și noblețe supremă în înfățișare și veșminte și gesturi manifestă bucuria *pentru* natura mîntuită, și bucuria pentru ea *în* natura mîntuită . . .

Sîntem la limita, unde sacrul și profanul se ating, trec dintr-unul în altul — și dealtminteri, este propriu grației — calitate estetică de a înnobila pămîntul, de a-l despuia de orice grosolană vulgaritate, făcînd din aparițiile sale aparții asemenea celor ale sacrului: care, la rîndul său, în măsura în care este sacru al *grației,* nu are nimic înspăimîntător, depărtat, ci apare în veșmintele cotidianului, unde aduce eleganță și drăgălășenie. Natura ca sacralitate a lumii este laicitatea sacrului: și nu este nimic de mirare dacă o poetică așa cum este cea a grației se află în cel mai vădit declin, în epoca noastră, care începuse să desacralizeze natura chiar înainte ca noțiunea de *desacralizare* să devină, ca să spunem așa, obligatorie în conversațiile la modă; așa cum încep să fie *obligatorii* obscenitatea și înjurăturile și grosolănia gesturilor, vulgaritatea ținutei, la ființe pe care poetica a cărei manifeste programatice au fost (în versiunea ei gotic-tîrzie) goblenurile copilei și licornului, Madonna în grădină de la muzeul din Frankfurt sau aceea, mai veche, a lui Stefano da Zevio din Verona care voia totodată să identifice în sine și să rezume în propriile-i

trăsături, în propria privire, în propriile atitudini, grația difuză a naturii. Identitate de frumusețe feminină, ca grație a existenței umane, și frumusețe a peisajului, ca grație a naturii: în poetica goticului tîrziu, și în toate celelalte care duc infinitul în micimea și noblețea și dulcea vioiciune a finitului. Tocmai aceasta este grația ca idee estetică, constituind în anumite etape ale culturii și gustului natura în imagine: îndemnînd oamenii să prefere acele peisaje a căror aparență corespunde mai bine acestei finitizări a infinitului. Așa cum voia legenda unicornului: animalul candid și rar, care în goblenul alegorizînd simțul văzului își pune labele anterioare în poala copilei a cărei puritate păstrează ascuns în sine infinitul vieții posibile; și se privește pe sine în oglinda pe care aceasta o ține în mînă, pentru a se vedea infinitizat pe fundalul unui peisaj care nu are limite. Peisaj unde nu se disting cer și pămînt, și toate ființele pămîntului populează cerul; sau mai bine: acea pajiște trandafirie și înflorită care nu este pămînt nici cer, ci grație care abolește hotarele între pămînt și cer, ducînd pămîntul în cer, cerul în pămînt.

Nu este nicidecum de mirare dacă Rilke, între poeții moderni, s-a arătat cel mai aproape, în poezia lui, de o viziune ce identifică frumusețea cu grația: Rilke *parizianul* anilor imediat premergători războiului din 1914, a primilor pași în acel proces de profanare și refuz al grației și care astăzi, pentru cine se încăpățînează să îndrăgească grația, a depășit limitele extreme ale suportabilității. Peisajul antropomorfic, în unele poezii pe care Rilke le scria în acei ani, este un peisaj care respiră infinitele depărtări: în ținuturile sale au trecut zeii, și este ca un *semnificant* din care este *semnificată* femeia niciodată venită, iubita care este departe: infinită ca toate peisajele care se unesc în ea semnificînd-o, pentru că ea este inifinita posibilitate a tuturor femeilor iubite în mod real. Ca în goblenurile *Femeii cu licorn* („*Es gibt Teppiche*

hier, Abelone, Wandteppiche ... [...] ... Wie ruhig sie sind, nicht?: „Aici sînt goblenuri, Abelone, goblenuri ... [...] ... Cît sînt de liniștite, nu-i așa?"): la a cărei sărbătoare, scria Rilke în *Caietele lui Malte Laurids Brigge*, nu este așteptat nimeni și nimic, pentru că: „Există tot. Tot și pentru totdeauna". Acest *tot și pentru totdeauna* la sărbătoarea pe care Rilke-Malte o descifra în goblenurile *Femeii cu licorn*, acesta este sensul grației ca infinitate a posibilului, a unui posibil împlinit înainte de a se realiza, infinită frumusețe a ceea ce este mic, nobil, bucuros de o bucurie liniștită numai a lui: bucuria florilor și animalelor în acea *insulă mică așezată pe un trandafir liniștit* — cum interpreta Rilke peisajul *Femeii cu licorn* ... Și mai puțin încă trebuie să fim uimiți, aici, că Rilke este socotit astăzi un poet mai rău decît în afara modei: un autor dintre cei pe care dacă mărturisești că-l iubești, ți se hotărăște, pe moment, reputația socio-culturală.

... Dar, gata cu glumele, trebuie să recunoaștem că nimic nu este mai inactual, astăzi, fie că vă place, fie că nu, decît poezia lui Rilke: tocmai pentru că se supune prea mult poeticii grației; și lumea pe care ea ne-a învățat să o visăm, idealul estetic al peisajelor sale antropomorfizate, al femeilor sale coincizînd în nobila lor frumusețe cu imaginea însăși a naturii, este o perpetuă sărbătoare sacro-profană, în care sînt *rit* drăgălășenia mișcărilor, noblețea cuvintelor: eleganța unei lumi pe care poetul începuse poate s-o iubească în grădinile, în parte din secolul al XVIII-lea, din Praga, orașul său de naștere: grădinile care coboară dulce spre rîu, Vîltava verde, de pe colina Sfîntului Victor, unde goticul lui Carol al IV-lea (completat, dar nu rău, de neogotic), barocul tîrziu și rococoul terezian sînt ținute laolaltă de grația peisagistică a naturii: copaci și pajiști și tufe și flori, amintite la vremea sa de napolitanul Marulli între modelele de poetică a naturii *grațioase*, aduse ca peisaj artificial produs în

interiorul orașului, sau cel puțin la limita acestuia. Continuitate a grației, ca veselă consacrare a lumii și sărbătorească laicizare a sacrului: care în natură își are model într-o sacralitate laică și într-o laicizare consacrată (sau consacrabilă) în propria apartenență la lume: la o lume a cărei sacralitate este sărbătoarea liturgico-heraldică a civilizației gotice sau cea heraldico-galantă a secolului al XVIII-lea. Continuitate la prima vedere paradoxală, de la consacrarea gotică a laicizării naturii, la settecentesca laicizare a sacrului în natura benignă pe care machizul de Saint-Lambert, poet iluminist și colaborator la *Encyclopédie*, o celebra mai ales cînd aceasta se prezintă *binevoitoare și zîmbitoare*, în locurile unde *ne făgăduiește plăcere și chiar din prima clipă ne dă senzații plăcute:* „. . . / *Je viens de leur richesse avertir les humains, / ses plaisirs faits pour eux, leur tracer la peinture, / Leur apprendre à connoître, à sentir la nature . . .*“[43]. (. . . / *Tocmai am avertizat ființele despre bogățiile lor, / Despre plăcerile făcute pentru ei, pe ei i-am învățat pictura, / i-am învățat să cunoască, să simtă natura. . .*“). Constant, în orice caz, atributul aerului sărbătoresc: peisajul ca *desfătare*, pentru a folosi un substantiv preferat al lui Marulli. Arborii și pîrîiele cîntate, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, de către abatele De Lille, ar putea să descindă din cele ale *Femeii cu licorn*, dacă nu chiar de-a-dreptul din *Grădina Paradisului* din Frankfurt — sau chiar din *frumoasele și răcoroasele și preasuavele* grădini umanistice din Asolo: „. . . / *Si le ruisseau des bois emprunte sa parure, / La rivière aime aussi que des arbres divers, / Les pâles peupliers, les saules demiverds, / Ornent souvent son cours . . .*“[44] („. . . / *Dacă pîrîul din păduri își împrumută găteala, / Rîul îndrăgește la fel ca arbori feluriți, / Palizii plopi, sălciile jumate verzi, / Împodobesc adesea cursul lui . . .*“). O viziune incompatibilă cu poetica antinaturalistă care duce la urbanizarea totală și la

industrializarea totală: la venirea, să spunem, acelei Megalopolis care neagă natura și cu ea izgonește din lume orice urmă de frumusețe; eliminînd chiar și dinlăuntrul ei noblețea, delicata eleganță de maniere care este grația naturii: și de la peisaj, cum s-a văzut, se prelungește la obiceiuri. Grația, trebuie să adăugăm, incompatibilă cu ambientul citadin, configurat în ultimele decenii, cu viața care se duce în el, vrînd-nevrînd. Incompatibilă, în sfîrșit, cu exigențele unei civilizații, dacă o mai putem numi astfel, pentru care ar însemna crimă risipa de spațiu peisajul ca ambient natural de la care viața dobîndește grație; și aceeași grație a vieții ar fi un lux superfluu; și orice formă de viață în grație ar fi timp inutil pierdut.

Aceasta, poate plăcea sau nu, este condiția omului modern: aici este constrîns el să trăiască — sau mai bine: aici a hotărît omul modern să trăiască. Și din această depărtare a sa de natură ca grație *în viață*, care devine grație *a vieții*, din această înstrăinare a lui de orice eventuală viață *în grație*, este necesar ca omul modern să dobîndească conștiință sigură, dacă va vrea cu adevărat să înfrunte cu severitate și rigoare problemele estetice pe care condiția lui i le pune: problemele fiind, la urma urmelor, aspectul estetic al problemelor în care întreaga sa existență se găsește implicată. Trebuie așadar, la acest punct, să privim îndeaproape, și să lămurim, conceptual, ca negație și refuz al grației, actuala anihilare a peisajului, urmînd distrugerii naturii aduse în lume de civilizația tehnologico-industrială, sau chiar de premisele științifice pe care se întemeiază această civilizație; și care sînt absolutizate de filosofiile oricum *futurologice*.

4. Lumea fără grație și pierderea sublimului. Că o lume în întregime urbanizată, în care fiece spațiu este destinat activității productive (sau consumului pe care activitățile productive le cer pentru a putea continua să producă) nu

poate căuta grația, și nici măcar s-o accepte, este un lucru mult prea evident pentru cine gîndește că fericirea vieții industriale și *metropolitane* este numai *bunăstarea:* pentru care nu *contemplarea estetică* are preț, ci *averea utilitară, a avea, a folosi, a arunca ceea ce nu mai slujește la nimic*; și a crește cantitativ ceea ce se folosește și se conservă: a crește și a înlocui cu cea mai mare frecvență cu putință: *„Ending is better...", „A arunca este mai bine...".* Esteticitatea bunăstării, admițînd că de esteticitate se poate vorbi, în acest caz, cu proprietate terminologică, nu poate prin urmare să se configureze după o schemă categorică a grației: deoarece grația este calitatea la care posesia, folosința, substituirea nu se pot referi, în măsura în care plăcerea pentru ceea ce este gratios are acest caracter, care se reînnoiește crescînd mereu din el, alimentîndu-se din el, și devine cu atît mai intens cu cît se prelungește mai mult în el însuși, consolidînd propria identitate. Grația, putem spune, este veselia care nu presupune stingerea dorinței nici tinderea către stingere: și nu pentru că *starea de grație* suprimă dorința, ci pentru că grația este dorința care se bucură de ea însăși; nu face apel, ca plăcerea la sublim, la vreo înclinație lăuntrică, dar nici nu se bucură de topirea unei înclinații precedente. Această plăcere care începe și sfîrșește în sine însăși, care are în sine propria-i motivație și în sine propriul scop, poate fi, și a fost, în timp, plăcerea grației *gotice,* veselia Paradisului anticipată în trăsăturile lumii și ale figurii umane: o înălțare de la pămînt la cer. Pămîntul, cu toate desfătările lui, eliberate de existența lor trecătoare și spălate de orice pată fizică sau morală, pămîntul care se transcende pe sine însuși rămînînd egal sieși; și se înalță la cer rămînînd pămînt cu toți locuitorii lui proprii: cu plantele, animalele, apele; și în centru, imaginea omului, idealizată într-o infinită posibilitate de viață, stă închisă și ca latentă în sînul unei preadulci imagini feminine. Madonna lui Stefano da Zevio sau a Paradisului din Frankfurt; sau *Femeia cu licornul;* sau Principesa din Trebisonda: a cărei prețiozitate și eleganță, la Sant Anastasia din Verona, îndepărtează semnele cruzimii pămîntene, spînzurații de lîngă zidurile cetății. Și poate fi, și aceasta, grația timpului, o sărbătoare nu a pămîntului ridicat pînă la ceruri, ci a pămîntului care-și este sie însuși propriul cer.

Este grația, pe care am întîlnit-o, a secolului al XVIII-lea laic și mondan: grație pentru simțuri și grație pentru rațiune. Grația pe care simțurile o căutau și se foloseau de ea în galanteria rococo. Viața care se bucură de ea și se închipuie infinită, îndepărtînd ideea morții, contemplînd propria imagine voioasă în infinita multiplicare a oglinzilor puse unele în fața celorlalte. Sau, grația pentru rațiune, a unei virtuoase și fericite tinereți a lumii, fragilă frumusețe a ceea ce este incoruptibil: a liniilor de dincolo de culori, a plantelor veșnic verzi care nu cunosc alternanța anotimpurilor, fără a refuza ideea morții. Ca în două peisaje foscoliene (din *Mormintele* și, respectiv, din *Grațiile),* a căror continuitate de ideal estetic, în acest moment, este bine să o subliniem: *„... chiparoși și cedri / Cu pure efluvii impregnînd zefirii / Veșnicul verde își întinde peste urne / Întru memoria veșnică...".* Grația dincolo de moarte; și, grația vieții depășindu-și propria mortalitate chiar: *„În valea largă printre aerienele colnice / Din Bellosguardo, unde eu, încinsă de o fîntînă / Limpede printre liniștitele umbre ale miilor / de tineri chiparoși către cele trei Zeițe / altarul îl înalț și o fatidică mlădiță de laur / În care mai puțin verde șerpuiește viața / O proteguie templul...".*

Grația cere zăbavă, identificare cu natura care se vede, se ascultă, se miroase; și să simți clipa prezentă ca infinit, pentru că în nici un fel nu este nevoie să se completeze în altceva, în nici un fel incitat să treacă în altceva: clipa prezentă, atît de completă în sine de a fi în

sine și pentru sine propriul *înainte* și propriul *după* și de aceea bucurîndu-se cu propria-i infinitate. Completă este clipa prezentă, ca împlinită, desăvîrșită în sine, fără nevoia unui *altundeva* care s-o ulterioarizeze, este imaginea locului. Prezentul spațiului și al timpului, care se bucură de ea însăși, este în sine temei și scop, și în propria-i micime se lasă folosită ca infinit: infinit mic al timpului care se propune ca totalitate a timpurilor, infinit mic al spațiului și în spațiu, floarea și frunza, firul de iarbă, fluturele, care face un tot fără să simtă nevoia de altceva în așezarea armonioasă laolaltă cu alte infinite mici; și cu ele în acord o nobilă țesătură de forme, *multiplicatio et variatio,* ca frumosul după filosofiile gotice.

În versiunea sa settecentescă-rococo, gustul grației nu a fost și cel al așa-numitului *esprit de bagatelles („Geist der Kleinigkeiten"*, un gust pentru lucruri mici), pe care Kant, substanțial mînios, îl deplîngea în grație. Nimic mai departe, astăzi, decît prezentul timpului care nu are în sine nici o valoare, și are preț numai ca adaus la o cantitate precedentă, pregătire pentru adaosuri ulterioare. Timp ca risipă, consum al existenței; și dacă acesta este timpul, fiece spațiu este o cuprindere, inclus la rîndul său în alte cuprinderi. Nu există gest sau vorbă care să valoreze prin sine, pentru plăcerea de a le observa sau a le asculta: totul își are propriul scop în afara sa, întrucît acesta este *productiv,* să se substituie altuia și să treacă în altceva, să treacă la altceva. Nu se bucură nimeni de prezentul timpului, ba chiar fuge de el cu iuțimea care îngăduie cufundarea în timp a cît mai mult spațiu cu putință, și se vrea chiar uciderea timpului pentru a cîștiga spațiu; și nimeni nu se bucură de prezentul spațiului, ci îl străbate cît mai repede posibil, pentru că spațiul trebuie să producă timp, tot mai mare disponibilitate de timp.

Spațiul produce timp disponibil, și moare ca prezent, așa cum timpul produce spațiu disponibil, la rîndul său murind în sine însuși: absentînd într-un timp ulterior, în felul însuși în care absentăm din orice spațiu pentru a cîștiga ulterior spațiu. Spațiu de utilizat, prin urmare, cel al naturii: chiar și în măsura în care, de cîțiva ani, natura începe să fie socotită necesară ca vegetație, dacă nu pentru altceva măcar pentru motive de higienă, neglijarea acestora ducînd acum la urmări alarmante. Chiar și atunci cînd este apărată, natura nu mai e nici peisaj nici grădină; îi este negată spontaneitatea după care un peisaj este caracterizat grațios, și care este plăcuta invitație la popas, la întreruperea grijilor, a muncii: invitație la *pierdere de timp,* cîștig adică în contemplație a ceea ce se pierde în acțiune. Și îi este refuzată artisticitatea grădinii, existența sa ca expresie obiectivă a unui gust subiectiv, a unei fantezii subiective, a unei maniere subiective de a simți estetic natura. Natura este gîndită ca spațiu, și nimic mai mult decît spațiu; spațiu fără o temporalitate a sa proprie: *spațiul verde* pe care Charageat, cum am văzut, îl supune criticilor nu destul de dure pentru noi.

Natura, verdele: una din atîtea utilizări ale spațiului. Și nu se propune ca imagine a unui timp care ar fi temelie lui însuși, scop lui însuși, loc al grației pentru un timp de grație, ci simplu, ca una dintre atîtea zone, conținut al unui timp și conținînd alt timp. O zonă destinată satisfacerii exigențelor fiziologice: necesară, dar așa cum sînt necesare hanurile de zi, ba chiar closetele subterane: a căror importanță și necesitate, pentru binele public, este cunoscută tuturor, ca importanță instrumentală, necesitate instrumentală. Chiar și verdele, nu e peisaj nici grădină, ci un instrument de folosință — și ce anume nu este astăzi instrument de folosință? Un scriitor german de mare faimă, militant în noua avangardă, sau cel puțin apărător al noii avangarde, romancierul Martin Walser, nu a definit oare opera literară, într-o adunare publică, numai cu cîțiva ani în urmă,

un instrument practic? ceva care se folosește, întocmai, și nu are nici o valoare în sine însăși și prin sine însăși, și se azvîrle după ce a fost folosită. Dar acesta este semnul că lumea noastră a refuzat grația, sau dacă vrem să vorbim metaforic, a fost părăsită de Grații: căci nimic, în spațiu și timp, nu valorează prin sine însuși și în sine însuși. Nu arta, devenită ustensil; nu natura, care a fost nimicită ca loc al grației, ca posibilitate a unui Paradis Terestru; și cînd dorim recuperarea ei, valorile ei prin contemplație sînt excluse sau negate, ne gîndim la o natură ca serviciu-public-de-higienă-și-profilaxie. *Spațiul verde* are aceeași semnificație practică, și nimic mai mult, ca a distribuitorilor automatici de prezervative, de pilule anticoncepționale...

Nu vrem însă să stăruim în condamnări, așa cum nu vrem să facem apologie pentru nimic: vom constata, numai, că, dacă lumea de astăzi are o esteticitate a sa, aceasta nu poate fi grația, care este incompatibilă cu modul nostru de trai, cu comportamentul nostru, cu obiceiurile noastre, nu mai puțin decît este incompatibilă cu arhitectura noastră, chiar și acolo unde are o valoare mai autentică — și discursul nostru ar putea fi extins și asupra picturii, asupra literaturii. Și am văzut că pierderea grației nu este un aspect secundar al urbanizării totale, a totalei industrializări: care au distrus, sau se îndreaptă spre distrugerea naturii ca obiect estetic, și spre ștergerea de pe fața pămîntului a peisajului care poate arăta natura ca grație pentru viață. O grație care, trăită, devine grație a vieții; și în autocontemplarea vieții grațioase (în măsura în care trăiește într-o natură grațioasă, trăiește grația acestei naturi) este grația în viață.

Dar nu trebuie să credem că pierderea grației (ca grație a naturii care devine grație *a vieții* și grație *în viață*, fiind grație *pentru viață*) ar îndreptăți căutarea esteticității eventuale a lumii în care trăim, în cel care față de grație este polul antitetic, în sublimul ca determinare internă a categoriei estetice: deoarece

această determinare a sublimului este astăzi depărtată pe cît este și determinarea grației, și pentru aceleași motive. Cea dintîi și fundamentală pierdere a unui raport estetic al omului cu natura, deși în direcția opusă celei a grației, fiind sublimul, ca sentiment al naturii, ca aspirație către *dincolo de-aici* și *dincolo de-acum;* nu în direcția a lui *aiurea* și a lui *după*, deși în direcția unui infinit care în sine unește pe *aici* și *non-aici*, pe *acum* și *non-acum*, păstrînd pe aici și pe acum, dar schimbînd semnul în raportul lor cu absolutul: duse în absolut. Aspirație către infinit care în sine temperează sensul micimii noastre, a slăbiciunii noastre alături de o natură a cărei imagine, ca imagine peisagistică, ne face să ne simțim mici, slabi, pierduți; și totodată ne face să ne bucurăm de aspirația către *dincolo* care trezește în noi sentimentul micimii noastre și slăbiciunea, sentimentul nostru de pierzanie, în măsura în care este însoțită de admirație pentru obiectul care-l trezește.

Și acesta este un sentiment incompatibil cu imaginea de astăzi a lumii: cu felul, spunem, cum acest prezent — lumea noastră — se constituie el însuși obiect al unei experiențe ale cărei eventuale posibilități estetice sînt departe de sublim cum sînt departe de grație — printr-o depărtare pe care nu știm dacă este cea a unei eclipse momentane sau cea a unui apus despre care nimeni nu poate spune dacă trebuie sau nu să-i urmeze o noapte destinată să se dilueze în limpezimile dimineții. Și pentru a ne da seama cît de străin lumii, căreia îi sîntem complici și victime în același timp, este sublimul, incompatibil cu viața pe care o ducem, cu aspirațiile, chiar și cele mai puțin vulgare, de care am fost împinși să trăim cum trăim și să dăm lumii în care trăim chipul cu care ea se prezintă: pentru a ne da seama, repet, de incompatibilitatea sublimului cu lumea urbanizării totale și integralei industrializări; pentru a ne da seama de cum și pînă la ce punct

sentimentul sublimului nu poate fi trăit în interiorul *raporturilor de tip metropolitan*, ne va fi de folos să recitim paginile unde Schiller, între 1793 și 1801, a dezvoltat în mod original teoria sublimului pe care Kant, moștenitor al unei ilustre tradiții din secolul al XVIII-lea, îl dusese în *Critica puterii de Judecată* la formulări critice mai riguroase[45].

5. Sublimul în natură ca esteticitate a peisajului. „Vederea depărtărilor fără hotar și a vîrfurilor cît vezi cu ochiul, vastul ocean la picioarele sale și cel mai mare ocean deasupră-i", scria Schiller, *smulg spiritul omului* „din sfera îngustă a realului și din oprimanta temniță a vieții fizice. Simpla maiestate a naturii îi oferă una din cele mai înalte norme de prețuire și, înconjurat de marile ei forme, nu va mai tolera micile proporții din propriul mod de a gîndi. Cine știe cîte gînduri luminoase sau cîte hotărîri eroice, pe care nici o odaie de studiu, întunecată ca temnița, și nici o sală a unei societăți nu ar fi putut să le dea lumii, au și fost rodite în timpul unei plimbări, de această impetuoasă luptă a sufletului cu marele spirit al naturii . . ."[46].

Și cu aceste considerații, Schiller introduce cititorul în punctul de foc al temei noastre: sentimentul pentru sublim în natură în măsura în care ne face să trăim natura, trăind *în* natură și *din* natură, ca un antagonism de care trebuie să ne legăm puternic și lăuntric: nu în sensul că se poate supune natura, pentru a o anihila sau a-i smulge cît de puțin din acea primejdioasă putere în care stă farmecul ei, deși, în sensul că această contemplație a naturii, în măsura în care formele ei sînt astfel încît domină sau amenință, este și contemplație a noastră înșine: a sentimentului vital fermecat și subjugat parcă de acele trăsături naturale, și totodată capabile a învinge propria spaimă, ridicîndu-se la ideea de infinit: care conciliază fragilitatea și micimea noastră cu

natura de care ea este depășită și pusă parcă în primejdie; în ideea infinitului dominînd amenințarea și inaccesibilitatea pe care trăsăturile naturii le dau în vileag. Farmecul în fața naturii pe care o numim sublimă: ca prilej pe care ea îl oferă sufletului nostru de a se lega victorios de măreția nemăsurabilă a naturii, de sentimentul de amenințare a forțelor sale, și totodată de sentimentul propriei puținătăți și fragilități.

Încă o dată, un mod de a trăi estetic natura și de a contempla estetic trăirea noastră în natură: unitate de sentiment vital și sentiment estetic, în această prelungire și ca autoplăcere a sentimentului vital pentru natură în sentimentul estetic care pentru propriul obiect dobîndește sentimentul vital însuși, identificîndu-l și obiectivîndu-l parcă în natura pe care el o simte. Obiectivarea sentimentului vital în natura *grațioasă* este, o știm, autoplăcerea finitului care se simte pe sine ca infinit în oglinda perfecțiunii voioase cu care finitatea aparențelor naturale celebrează în sine însăși prezența infinitului sub aspectul finității, și sărbătorește în sine ceea ce putem numi consensul infinitului. Cînd, în schimb, sentimentul vital se obiectivează în natura *sublimă* (ba chiar: aici se autoobiectivează, constituindu-se în sine și pentru sine ca obiect de bucurie estetică) plăcerea pune stăpînire pe suferința noastră de a fi finiți; și din ea face un conținut al sentimentului cu care trăim infinitul ca *dincolo de aici, dincolo de acum*, al naturii de neatins și amenințătoare, simțind noi înșine dincolo de orice aici, dincolo de orice acum: deasupra a ceea ce în sentimentul vital ne uimește sau ne amenință, ne face să ne simțim mici sau fragili, și ne face să suferim din pricina micimii noastre, a fragilității noastre. Această suferință a noastră de a fi mici și fragili în comparație cu natura care ne domină și ne amenință, este, aici, sentimentul vital cu care trăim peisajul, și în peisaj trăim natura suportînd-o; suportînd natura, și în contemplarea naturii depășind în-

sășisuferința noastră: întrucît, obiect de plăcere estetică nu este bucuria finitului care în ea sărbătorește consensul infinitului cu natura, ci neliniștea finitului care avertizează propria-i deficiență, propria-i disproporție în fața infinitului.

Nu aceasta este grația infinitului care în finitul naturii apare ca perfecțiune plăcută a finitului ca atare, mulțumire de sine care nu are nevoie de nimic dar nu are nici măcar nimic prea mult, nimic care să prisosească și să depășească perfecta determinare a finitului; dar tocmai sublimitatea infinitului, care în chiar momentul cînd întunecă, pentru a spune astfel, finitul și-l face conștient de propria-i indigență, îl ridică la sine. Acest infinit devine o oglindă pentru finitul care în infinit se recunoaște pe sine însuși liber de propria indigență chiar în momentul cînd o suportă. Nu perfecțiunea finitului, în propria finitate mulțumită de sine, care oglindește în grație infinitul și răsplătește în jur toată lumina, ci imperfecțiunea care în faptul că se știe imperfectă simte și perfecțiunea care-i lipsește se oglindește în ea și se îmbată de lumina ei.

Obiect de bucurie estetică, în sentimentul naturii sublime (care este și: sentiment sublim al naturii) stă neliniștea finitului: a se simți copleșit și amenințat de o natură în imaginea căreia, însă, infinitul îi apare ca dincolo de orice finitate, intrînd aici și cea a incomensurabilului naturii, al înspăimîntătorului naturii. Și atunci neliniștea sentimentului vital devine reprezentare de sine obiectivîndu-se în natură, chiar în măsura în care prin aceasta infinitul ni se prezintă ca imagine de sine, și oglindă în care finitatea noastră se vede pe sine depășindu-se. Nemărginire (îl amintim, încă o dată pe Leopardi) în care finitul aproape se *înfricoșează;* avertizează și totodată domină penuria propriei existențe ca atare, propria insuficiență în fața acelui infinit în care se simte risipit și totodată răpit dincolo de sine. Sau, o

amenințare, împotriva căreia finitul știe că nu are destule forțe pentru a-l garanta sau cu atît mai puțin a-l pune în condiție defensivă, dar față de care se simte mai puternic contemplîndu-l de la egal la egal. Disensiune, spunem, a infinitului față de finit: natura ca o prezență antagonistă a finității noastre, și care se opune acesteia, și trezește tensiuni pline de încordare: a căror stingere are loc atunci cînd neliniștea noastră devine obiect de contemplație, împreună cu natura, al cărei sentiment vital este, întocmai, încordarea noastră. Este, spunem, disensiunea (la limită, dramatică) asupra căreia rațiunea triumfă în măsura în care, în contemplarea naturii infinite prin extensiune și amenințare, contemplăm din înalt simțămîntul nostru de puținătate, de fragilitate; și-l obiectivăm estetic, estetic bucurîndu-ne de el și făcînd din el subiect de judecată, al cărui obiect de referință, sublimitatea, este și obiect de referință a naturii a cărei neliniște, această *neplăcere plăcută,* este sentiment vital. Și putem citi apoi Schiller, paginile în care, cu extremă limpezime, el adîncește concepțiile expuse de Kant în *Analitica sublimului:* „Sentimentul sublimului este un sentiment mixt. Este compus dintr-un simțămînt de durere (în text: *Wehsein),* care la gradul său cel mai înalt se manifestă ca un fior, și dintr-un simțămînt de *beatitudine* (în text: *Frohsein),* care se poate înălța pînă la entuziasm . . ."[47].

Infinită măreție, infinit caracter înfricoșător al naturii: și nu ne vom opri asupra inactualității acestor obiecte de referință ale naturii ca subiect de judecată estetică, decît pentru acel pic de ajutor pe care înțelegerea opoziției de astăzi, ba, dimpotrivă, chiar a imposibilității de a trăi natura ca sublim, ni le poate furniza, pe plan teoretic; la care trebuie mereu să ne întoarcem după inevitabilele incursiuni pe terenul minat al polemicii, nu împotriva uneia sau alteia din direcțiile culturii contemporane, ci împotriva contemporaneității ca atare; și prin

urmare, împotriva noastră însine, întrucît în ce privește contemporaneitatea fiecare din noi este răspunzător. Împotriva condiției normale a omului de astăzi, a cetățeanului din Megalopolis, ignar în ce privește natura și nepăsător față de infinit în dublul său aspect de măreție și înfricoșare, nimic nu este în fapt mai departe de sentimentul sublimului, în măsura în care, în el (să ne însușim, parafrazînd liber, conceptele și terminologia lui Schiller) natura *neînțeleasă („unfassbare")* și *funestă („verderbende")* stă în fața noastră ca o oglindă în care omul „se zărește absolut mare în sine însuși"[48]. Pentru noi, protagoniști ai *raporturilor de viață de tip metropolitan*, participanți voluntar sau nu la o cultură cu bază științifică, aspirînd la acea siguranță care vine din absoluta programare a timpului într-un spațiu întru totul măsurabil; pentru noi nesuferind necunoscutul și misteriosul, *neînțelesul*, ceea ce Kant numise *sublimul matematic*, nu este ceea ce *nu putem înțelege*, ci ceea ce *nu am înțeles încă* (nu *infinitul*, ci *indefinitul;* nu *calitatea*, ci o *cantitate* pe care intelectul nostru nu și-a însușit-o încă); și amenințarea naturii în măsura în care ne poate fi *funestă (sublimul dinamic* al lui Kant), nu este o calitate în care natura ni se dezvăluie ca o limită a forțelor noastre.

Răsturnată din verticala calității la orizontalitatea cantitativă, amenințarea *sublimului dinamic* este și ea o simplă rămășiță, asupra căreia nu am zibutit încă să ne facem o idee: acel pic din natură care rămîne încă nesupus și neexploatat încă[49]. *Indefinitul* la urma urmelor: care în cultura modernă a uzurpat rangul *infinitului*. Nu mai au preț considerațiile schilleriene, deoarece în fața indefinitului limitele fanteziei sînt aceleași cu ale intelectului; și nevoia noastră de siguranță se naște dintr-o abdicare a voinței în fața instinctelor, din dorința de a face din voință instrumentul instinctelor. O aspirație către bunăstare (care dă numele, după cum se știe, civilizației în care sîntem cu toții îm-

barcați) care ne face să nu suportăm natura, în măsura în care aceasta contrastează, exact, cu acel *„Wohlsein"* al nostru, instinctiv, cu satisfacerea noastră imediată. Și pentru a ne da seama de asta, putem să ne gîndim la neputința de a raporta anotimpurile și climele: care ne-au dus la descoperirea și aplicarea așa-numitei *condiționări* a aerului, pînă ce vara și iarna și primăvara și toamna cu perenitatea lor veșnic nouă, neplanificabilă în ce este imprevizibil (și care face diferită în timp identitatea în sine a unui peisaj), sînt substituite de temperaturi veșnic egale și dinainte proiectate. Aceeași vegetație la toate latitudinile, pentru toate cele douăsprezece luni ale anului, obținută (uniformizînd astfel într-o *unitate identică* a lumii acea variată multiplicitate de peisaj pe care o lăuda Humboldt) prin artificii care să regleze mecanic căldura și umiditatea; și de-a dreptul cultivabile în afara pămîntului, prin urmare în lipsa peisajului, înlocuit de *ambiante* industrializate: în mari flacoane de sticlă, asemănătoare celor în care alchimiștii se străduiau să dea lumii doritul *homunculus*.

Acest fel al nostru de a fi, suportă abolirea peisajului sau chiar o cere de-a dreptul; și dacă cu ea este incompatibilă, poetica *grației*, nu mai mică este opoziția sa la poetica sublimului, ca atare (îl recitim pe Schiller), deși sublimul ne dă sensul chinuitor al limitelor noastre, totuși noi nu fugim de el, ci sîntem mai degrabă atrași de el cu o forță irezistibilă"[50]. Dar noi, oameni din Megalopolis, nu vrem să atragem atenția asupra nici unui *sentiment chinuitor („peinliche Gefühl")*, și despre limitele noastre nu vrem să știm, ba chiar dorim să le depășim în toate direcțiile; și ni se pare lipsită de sens pagina lui Schiller, cînd legăm de ea argumentările ulterioare: „Ar fi posibil aceasta, dacă limitele fanteziei noastre ar fi în același timp limitele forței noastre intelectuale? Ne-ar plăcea să fie amintită omnipotența forțelor naturale, dacă n-am avea în rezervă altceva, dincolo de

ceea ce poate deveni prada lor?". Dacă aici Schiller definește poetica sublimului în natură, dacă aici el expune ideea estetică care pune baza poeticii peisajului sublim, a continua să citim proza sa va fi pentru noi un mod de a ne da seama de o determinare estetică străină acum experienței posibile a unei umanități a cărei cultură a întemnițat *fantezia* în limitele *intelectului*, și în fața *forțelor naturale* așază numai alternativa de a le nimici sau a le face să devină pradă. Străin lumii în care ne găsim, *sublimul naturii:* cel puțin în aceeași măsură în care *grația* naturii este în afara posibilităților noastre de experiență. Dar cine vrea să-și dea seama de poeticile peisajului și prin urmare de istoricitatea și culturalitatea sa (istoricitate și culturalitate, cum vom vedea, ale existenței sale ca natură: istoricitate și culturalitate a naturii: peisajul fiind natură care a devenit istorie și, în același timp, istorie care a devenit natură . . .), cine despre această istoricizare a naturii și naturalizare a istoriei care este peisaj ca obiect estetic, vrea să-și dea seama într-un mod mai complex, acesta va trebui să epuizeze studiul peisajului *sublim* cel puțin în aceeași măsură în care am căutat să epuizăm studiul peisajului *grațios*.

Ne vom întoarce așadar să-l citim pe Schiller: ale cărui cuvinte expun cu cea mai strînsă rigoare conceptuală o condiție estetică astăzi aproape inaccesibilă experienței comune și, dimpotrivă, cum am văzut, incompatibilă cu condițiile cărora experiența comună le este acum supusă: „Ne bucurăm de infinitul sensibil, pentru că putem gîndi ceea ce simțirile nu mai cuprind și intelectul nu mai înțelege. Ne înflăcărăm pentru ceea ce este teribil, întrucît putem să vrem ceea ce instinctele urăsc și să disprețuim ceea ce ele doresc . . .". Și mai departe: „. . . de îndată ce libera contemplație deschide calea (omului) împotriva oarbei violențe a forțelor naturale și de îndată ce acesta descoperă în acest flux de fenomene ceva du-

rabil în propria sa existență, grosolanele forțe naturale din jurul lui încep să vorbească o cu totul altă limbă inimii sale; și ceea ce este relativ mare în afara lui este oglinda unde el zărește marele absolut din el însuși . . ."[51]. De faptul că aici Schiller și-a formulat o poetică, implicînd alegerea exclusivă a unei posibilități formale între atîtea altele și diferite sub care natura se constituie pentru noi, în imaginea sa, ca obiect de experiență estetică (o alegere implicînd unilateralitatea pe care o au toate alegerile de poetică *militantă),* ne dăm seama imediat; cînd îi contrapune, în antagonism evaluabil, natura calificabilă ca *sublimă* oricărei alte posibile esteticități a naturii însăși: și identifică de-a dreptul peisajul natural cu *dezordinea plină de suflet („geistreiche Unordnung"),* definind *fără suflet („geistlose")* regularitatea unei grădini în manieră franceză: „Cine nu se oprește cu mai multă bunăvoie lîngă geniala dezordine a unui peisaj natural, decît lîngă regularitatea insipidă a unei grădini alcătuită după moda franțuzească? . . ."[52]. Și afirmațiile care urmează pot fi considerate de-a dreptul exemplare pentru cine ar vrea să reconstruiască poetica peisajului sublim: în accepția entuziastă și intolerantă a lui Schiller trebuie recunoscută nu numai o completă expoziție a sublimului ca atribut al naturii, ci și principiul instituționalizării sale la baza unei poetici a peisajului, situată la polul opus față de cea a *grației.*

Prin această instituționalizare Schiller, autor al eseului privitor la *sublim,* poate fi considerat unul dintre artizani, laolaltă cu scriitorii preromantismului din secolul al XVIII-lea (din care, dealtminteri, el ia cîteva exemple) și cu scriitorii romantici: laborioși, aceștia din urmă, în timpul în care el își redacta paginile, și în polemică cu el, în 1801, după ce fuseseră oarecum discipolii săi în anii cunoscutelor *Horen,* ai cărui colaboratori au fost unii redactori de la *Athenäum.* „. . . Cine nu vrea să contemple minunata luptă între ferti-

litatea și distrugerea cîmpiilor Siciliei, și să-și sature ochii cu sălbaticele cataracte și cu munții cețoși ai Scoției, marea natură a lui Ossian, mai curînd decît să admire aspra victorie a răbdării asupra celui mai rebel dintre elemente din mult preaorînduita Olandă?. . . "[53]

Nu putem însă să încheiem reconstituirea noastră teoretică privitoare la sublim ca poetică a peisajului, fără a citi din nou unele fraze ale lui Alexander Humboldt, în care conceptul kantian-schillerian al sublimului naturii este raportat explicit la sentimentul peisajului și pus în relație cu alte modalități ale simțirii noastre: fără acea unilateralitate de gust militant pe care l-am putut constata în eseul lui Schiller. „Sentimentul sublimului — scria Humboldt în amintitele *Considerații* din introducerea la *Cosmos* — în măsura în care pare să-și aibă originea în simpla viziune a extensiunii naturii, este înrudit cu solemna dispoziție a sufletului care ajunge la expresia infinitului și a libertății în sferele subiectivității ideale, în lumea spiritului. Pe această înrudire, pe această corespondență a impresiilor sensibile se întemeiază farmecul a tot ceea ce este fără limite: fie în ocean fie în tărie, cînd vaporii de aer învăluie un vîrf montan singuratic, fie în spațiul cosmic, cînd forța clarificatoare a unui mare telescop împinge la naufragiu imaginația noastră într-o profunzime plină de presimțiri . . ."[54]. Și către concluzia acelei scrieri (în original: o conferință ținută la Berlin în noiembrie 1827), Humboldt se compara pe sine, ca om de știință invitînd la studiul contemplativ al naturii, cu ghizii din vîrfurile de munte, care *laudă vederea chiar și a panoramei învăluite în nori*, pentru că știu că o viață plină de mister este și în acest văl; că o depărtare nebuloasă evocă imaginea sensibilă a infinitului, o imagine care, după cum am amintit mai sus, se oglindește în spiritul și în sentimentele omului prevestind profunzimile"[55].

Cît despre Humboldt, însă, știm acum cum a luat în considerație diversitatea aspectelor naturii și varietatea de sentimente și gînduri pe care ea o trezește în oameni: acea felurită varietate, întocmai, a cărei constituire ca fondatoare de poetici, în care aspectul estetic al naturii înglobează istoria istoricizîndu-se, o probează peisajul *sublim* și peisajul *grațios*, iar peisajul natural se constituie el însuși ca peisaj care, chiar în existența sa *naturală*, este peisaj istoric și cultural: a cărui esteticitate exprimă o complexă rețea de relații privind totalitatea experienței umane. Peisajul ca formă în care istoria își găsește expresie estetică, cu întregul său conținut: o istorie devenită acum natură și stînd deasupra propriei istoricități nici mai mult nici mai puțin decît în toate operele de artă. Acestei constituiri a peisajului ca formă estetică, apariție sensibilă, epifanie, să spunem chiar, a culturii și a istoriei, trebuie acum să-i acordăm atenție, ca unei etape obligatorii în drumul nostru către recunoașterea acelei *critici* adevărate și proprii, care, în ce privește peisajul, în varietatea multiplă a formelor sale și a avatarurilor temporalizării sale, consimte să stabilească valoarea în cel mai riguros mod cu putință. O premisă a recuperării programatice a peisajului ca valoare pentru om: a cărei necesitate o simțim urgentă și spasmodică în indispoziție, ba chiar în neliniștea de care toți ne dăm seama, în nemulțumirea de a trăi prin lumea de azi: o lume, care a depărtat de la sine *Grațiile* și a întors spatele *Sublimului*.

NOTE

1. H. FOCILLON, *Piero della Francesca*, cit., p. 144.
2. *Essai sur la peinture*, III, în: DIDEROT, *Oeuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1156. Continuă Diderot: „*Ce n'est pas au salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les mon-*

tagnes que le soleil ombre et éclaire, que Loutherbourg et Vernet sont grands" („Nu în Salon, ci în fundul unei păduri, printre munții pe care soarele îi umbrește și-i luminează, Louherbourg și Vernet sînt mari"). Și pe temeiul filosofic al acestor enunțuri diderotiene în legătură cu problema care ne privește aici, a se vedea: E. FUBINI, *Natura e rapporti nell' estetica di Diderot (Natura și raporturi în estetica lui Diderot),* în *Rivista di estetica,* a, XIV, fasc. II, mai—august 1969, pp. 224—225. Diderot, scria Fubini, vrea chiar să demonstreze complicitatea între artă și natură: „priviți spectacolul artistic ca pe un spectacol natural și invers... [...] ... Discursul asupra operei de artă, fie ea poetică, picturală sau muzicală trimite totdeauna spre rezolvare la o metafizică a naturii pe care Diderot a precizat-o și a dezvoltat-o în întreaga sa operă de filosof... [...] ...Opera de artă reprezintă cel mai vital punct de întîlnire între om și natură, momentul în care omul se recunoaște mai autentic ca parte a naturii însăși..." Un alt aspect al aceleiași probleme a fost subliniat în zilele noastre în eseul *Ueber Stimmung in der Landschaftsmalerei* (în: *Kontur,* Zeitschrift für Kunstheorie, nr. 28, Wien, 1966) de criticul vienez Klaus Demus, care scrie că *din imagine este căutat un aspect al realității al cărui purtător este fenomenul originar al „Umoarei" (Stimmung), ca o condiție particulară a existenței universale* (p. 4).

3. FOCILLON, *Piero della Francesca,* cit., pp. 144—147.
4. *Filippo Juvarra,* în: G. C. ARGAN, *Studi e note dal Bramante al Canova,* Roma, Mario Bulzoni editore, 1970, p. 343.
5. A se vedea recapitularea istorică a studiilor privind peisajul lui Poussin (care pentru noi poate valora cît definiția unei *poetici a naturii),* în prima parte a eseului lui M. ALPATOV: *Poussin Landschaft mit Herkules und Cacus in Moskau (Zum Problem der heroischen Landschaft),* în: *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag,* Herausgegeben von Georg Kauffman und Willibald Sauerländer, Berlin, De Gruyter, 1965.
6. *„...Natura n-a înșelat vreodată / sufletul care-o îndrăgea: / Asta-i /privilegiul ei, / Pentru întregii ani ai vieții noastre, să ne ducă / Din bucurie în bucurie...". Lines composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the bank of the Wye during a tour: July, 13, 1798.* In: *Poetical Works of Wordsworth,* cit., p. 165.
7. A. VON HUMBOLDT, *Cosmos,* tr. it. Vincenzo Lazari, Veneția, 1860, vol. II, p. 37. Textul în:

A. VON HUMBOLDT, *Kosmiche Naturbetrachtungen, Sein Werk im Grundriss,* Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1958, p. 386 (din operele lui Alexander Humboldt au fost publicate în aceste ultime decenii trei ediții antologice, la care, rînd pe rînd, este necesar să ne referim, fiind foarte dificil să găsim o ediție integrală).

8. *Cosmos,* tr. cit., p. 57: acest fragment nu este dat în nici una dintre cele trei ediții germane editate astăzi.
9. *Idem,* p. 62. Textul în: A. VON HUMBOLDT, *Des Geist der Natur ergreifen,* Verlag Lebendiges Wissen, München, 1959, p. 253.
10. *Idem,* p. 254; tr. cit. p. 63.
11. *Idem,* p. 62, tr. cit., text ed. cit., p. 253.
12. *Idem,* p. 66; text, p. 257: *„Allerdings ist die Natur in jedem Winkel der Erde ein Abglanz des Ganzen" (Firește că natura din fiecare colț al pămîntului este o reflectare a întregului).*
13. Tr. cit., p. 68; text (parțial), în: *Der Geist der Natur ergreifen,* cit., p. 258.
14. *Idem,* p. 258.
15. Tr. cit., pp. 68—69.
16. E. SILVA, *Dell'arte de giardini inglesi (Despre arta grădinilor englezești),* 1799, a doua ediție revizuită și completată de autor, vol. I, Milano, Pietro și Giuseppe Vallardi, *Contrada D. Margherita,* 1813, p. 158.
17. *Idem,* p. 159, n. 1.
18. *Idem,* p. 160.
19. Napoli, 1804, Stamperia Simoniana.
20. *Idem,* cartea întîi, p. 27.
21. *Ibidem.*
22. *Ibidem.*
23. *Idem,* p. 28.
24. *Ibidem.*
25. *Ibidem.*
26. *Idem,* cartea a doua, p. 29. Marulli nu se limitează la a sugera oportunitatea înființării grădinilor publice, ci ia în cercetare și aspectul economic al problemei, și posibilitățile, publice și particulare, de finanțare a construirii grădinilor publice, pentru a face obiect de plăcere universală din *cîmpiile cele mai plăcute, aproape de oraș (ibidem).* Despre istoria grădinilor publice *(„étendu du particulier ou collectif, le parc changeait de domaine et devenait un entreprise d'urbanisme, répondant à des nécéssités d'hygiène")* *(„întins de la particular la colectiv, parcul și-a schimbat domeniul și a devenit o realizare a urbanismului, răspunzînd unor necesități de igienă"),* să se vadă datele istorice furnizate de o specialistă MARGUERITE CHARAGEAT, în cartea sa *L'art des jardins,* Paris, Presses Uni-

versitaires de France, 1962, p. 175 (unde, între altele, este posibil să fie citită o recapitulare istorică a sistematizărilor grădinilor publice întreprinse la Paris începînd cu 1855, cu o distribuire echitabilă a sistematizării grădinilor între cartierele populare și cartierele rezidențiale). Și din Charageat trebuie să amintim critica conceptului de *spațiu verde* care în urbanistica modernă l-a înlocuit pe cel de grădină: „*Le mot fait sa fortune, il a sa place sur tous les projets d'architects et d'urbanistes, mais il semble né d'une carence de savoir de ceux qui l'emploient. S'il fut adopté d'enthousiasme, c'est en effet parce que ne correspondant à rien il n'engageait à rien...*" („*Cuvîntul și-a făurit o bună soartă, își are locul în toate proiectele arhitecților și urbaniștilor, însă pare ivit din necunoașterea celor ce-l folosesc. Dacă a fost primit cu entuziasm, asta se explică prin faptul că el nu corespundea cu nimic și nu angaja la nimic*"). (*Idem*, p. 177). În realitate, conceptul de spațiu verde este un concept reductiv, născut din acel *esprit de géometrie* antimetafizic care în mod deliberat ignoră sensul de grădină ca *natură*, adică imagine a unui timp nu pur efemer: critica, așadar, trebuie dusă la nivel filosofic.

27. *L'arte di ordinare i giardini (Arta de a rîndui grădinile)*, cit., cartea întîi, p. 21.
28. *Ibidem*.
29. *Idem*, p. 22.
30. *Idem*, p. 23.
31. *Ibidem*.
32. *Idem*, pp. 16—19. Dar am mai întîlnit mărturii ulterioare, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în care era denunțat masacrul pe care *civilizația* tehnologică începea să-l facă din peisajul despre care vorbea Marulli.
33. *Idem*, p. 19.
34. *Idem*, pp. 23—24.
35. *Idem*, p. 40 (articolul IV, *Continuazione della prospettive — Modo d'abbelire le rupi) (Continuarea perspectivelor — Modul de a înfrumuseța stîncile)*.
36. *Idem*, p. 41.
37. LEIBNIZ, *Principes de la Nature et de la Grace, fondés en raison*, parag. 15.
38. *Cosmos*, tr. it., vol. cit., p. 60.
39. *L'art des jardins*, cit., p. 98.
40. *Ibidem*.
41. *Idem*, p. 103. Referitor la peisajele gotice și la peisajul *Cavalcadei Magilor* a lui Benozzo, a se vedea, firește: Clark, *Landscape into Art*, cit., pp. 7—15.

42. In: P. BEMBO, *Opere in volgare (Opere în limba populară)*, sub îngrijirea lui Mario Marti, Florența, Sansoni, 1961, pp. 17—18.
43. *Les Saisons*, Amsterdam, 1769: *Discours préliminaire*, p. 14; *Le printemps*, p. 4. Și a se vedea eseul lui Luigi de Nardis: *Saint-Lambert. Scienza e paesaggio nella poesia del Settecento (Știință și peisaj în poezia din Settecento)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1961.
44. *Les jardins ou l'art d'embellir le paysage*, Poem de M. L'Abbé de Lille, a V-a ed., Rheims, 1782, pp. 71—72.
45. Referitor la istoria conceptului de „sublim" trimit la eseul: *Genealogia inglese dell'estetica romantica (Genealogia engleză a esteticii romantice)*, în: *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento (Anotimpuri și motive în estetica din Settecento)* cit.
46. *Despre sublim*, în: F. SCHILLER, *Saggi estetici (Eseuri estetice)*, tr. it. de Cristina Baseggio, Torino, U.T.E.T., 1951, p. 96. Text în: F. SCHILLER, *Erzählungen; Theoretische Schriften*, München, Carl Hanser Verlag, 1960, p. 801. Despre semnificația și geneza acestei scrieri, publicată pentru prima oară în 1801, să se vadă nota de la pagina 1182 ș.u. Prima sursă trebuie căutată în eseul *Vom Erhabenen (Zur weitern Ausführung einer kantischen Ideen)*, din 1793: *ibid*, p. 489 ș.u.; nota p. 1120. Și să se vadă elegia cu titlul *Der Spaziergang (Plimbarea)*, scrisă de Schiller între 1794 și 1795: unde peisajul, care are toate atributele sublimității, este salutat de poet ca eliberare din temnița unei odăi. La *Spaziergang* a lui Schiller face referire Ernst Bloch, într-una din paginile sale cele mai sugestive: unde *a ști* este definit cu *a călători*, și este instituită o asimilare între *peisaj* și *istorie* V.: Ernst Bloch *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, p. 63 ș.u.
47. *Despre sublim*, tr. cit., p. 90; text: ed. cit., p. 796.
48. *Idem*, tr., p. 95; text, p. 801.
49. O perfectă, exemplară teoretizare a rolului care în acest caz ar trebui acordat filosofiei, se găsește în *Feuilles de route* de Claude Lévi-Strauss: „*... cette mission dévolue à la philosophie jusqu'à ce que la science soit assez forte pour la remplacer, qui est de comprendre l'être par rapport à lui même et non point par rapport à moi...*" („*... Această misiune ce revine filosofiei pînă cînd știința va deveni destul de puternică pentru a o înlocui, constă în înțelegerea ființei în raport cu ea însăși și nu în raport cu eul...*") — v. C. LEVI-

STRAUSS, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 50.

50. *Despre sublim*, cit. tr., p. 91, text, p. 797.
51. *Idem*, pp. 91—95; text, pp. 797—801.
52. *Idem*, p. 96; text, p. 802.
53. *Idem*, p. 96; text, p. 802. Despre *minunatul conflict între fertilitate și distrugere* în cîmpiile Siciliei, Schiller fusese probabil informat de Goethe, care își notase acest conflict în caietul de călătorie (28 aprilie 1787: *„diese Wüste Fruchtbarkeit"*, *„această pustie fertilitate"*; redactarea *Călătoriei în Italia* trebuie s-o fi început Goethe în 1813, fără s-o ducă la bun sfîrșit). Cît privește peisajele scoțiene descrise în poeziile lui Ossian și model pentru poeticile romantice ale naturii *sublime*, este de ajuns să amintim cel prin a cărui descriere începe poemul epic *Temora*: *„Se și roteau în lumina vie / Albastrele unde ale Ullinei: verzile coline / Înveșmîntate de Soare; întunecate frunți în vînt / Leagănă pădurile. O cîmpie îngustă / Zace între două coline ce-i stau în drum și încinse / De munți..."* (după tr. it. a lui Melchiorre Cesarotti, *Poesie di Ossian (Poeziile lui Ossian)* vol. II, Milano, 1820, p. 70); și să amintim furtunile, foarte frecvente în poemele ossianești, și ca metafore pentru descrierea faptelor de vitejie ale legendarilor eroi scoțieni: *„Cum toamna din două stînci opuse / Dezlănțuite vîrtejuri de foc / Se încolăcesc între ele, tot așa unul pe altul / Se prind eroii: cum din înalt / Din surpate rîpi se rostogolesc căzînd / Două torente înspumate izbindu-se în întrecere / Cu puternice lovituri, și jos cu blîndele unde / Vin nimicindu-se să se lupte-n cîmpie: /..."* (*Fingal*, Cîntul întîi, p. 388—395; după traducerea Cesarotti, ed. cit., vol. I, p. 156). Schiller își amintea cu siguranță și de Rousseau care, în cartea a patra a Confesiunilor, scrisese că nu iubise niciodată vreun ținut de cîmpie oricît ar fi putut să fie de frumoasă: *„Il me faut des torrents des rochers, des sapins, des bois noirs, de montagnes, des chemins raboteaux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur..."* (*„Vreau torenți, stînci, brazi înalți, păduri întunecate, munți, drumuri gloduroase pe care să le urc și să le cobor, prăpăstii care să mă înspăimînte, în jur"*). (în: ROUSSEAU, (*Œuvres complètes*, ed. cit., vol. I. p. 172). Între scriitorii romantismului german, prieteni și apoi adversari ai lui Schiller, va fi de ajuns să-l amintim aici pe Friederich Schlegel, care, într-o pagină de călătorie din 1805—1806, definea *sublime* (*„erhaben"*), ținuturile aspre (*„rauh"*) și sălbatice (*„wild"*), adăugînd: „Așa cum murmurul pădurii, înspumarea izvoarelor se cufundă totdeauna în aceeași tristețe, așa cum solitarul strigăt al păsării sălbatice exprimă o dureros de veselă neliniște (*„eine schmerzlich freudige Unruh"*) și dorință de libertate, tot așa în fața stîncilor simțim totdeauna natura în sine; întrucît numai în momentele de străveche vîrstă ale naturii, cînd memoria și istoria stau sub ochii noștri cu trăsături izbitoare, numai atunci aruncăm o privire în profunzimea acestui sublim concept, care nu poate ieși niciodată la suprafața plăcerii iscate de o suprafață plăcută ochiului..." (în: F. SCHLEGEL, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hrs. Hans Eichner, München-Paderborn-Wien-Zürich, 1959, p. 188. Aceasta este pagina dedicată navigației pe Rin, între Bonn și Mayenza, în *Scrisori despre o călătorie prin Țările de Jos, Renania, Elveția și o parte din Franța).*
54. În: *Cosmiche Naturbetrachtung*, cit., p. 332.
55. *Idem*, p. 346.

IX
INSTITUȚIILE NATURII ȘI ISTORICITATEA PEISAJULUI

1. Istoria gustului și descoperirea poeticilor naturii. *Natura* grațioasă și natura *sublimă* le-am întîlnit de mai multe ori în timpul cercetării noastre; și în ultima vreme am găsit și modalitatea de investigare teoretică a sublimității și grației ca specificații ale categoriei estetice, în măsura în care vorbesc despre natură și caracterizează felurile în care este trăită natura de noi, simțită și estetic judecată ca peisaj în care trăim. Două specificații mai putem adăuga acum, care, în diferita lor manifestare și în multiforma lor raportare una la alta (am văzut că se poate vorbi și de un *sublim grațios* și de o *grație sublimă*), pun baza, din punct de vedere al categoriei, diferitelor poetici după care peisajul se constituie pentru noi ca obiect de experiență și de judecată estetică; și pun baza poeticilor, baza criticii: pentru care, așa cum vom vedea, peisajul, ca natură descoperită de om și schimbată de om, se asimilează cu totul și întru totul altor obiecte estetice a căror critică este posibilă — de care, dimpotrivă, critica este cerută chiar în momentul cînd, intrînd în cîmpul nostru de experiență, ele pretind din partea noastră o alegere, o decizie, și prin urmare o judecată. La această asimilare a peisajului cu orice altă realitate estetic judecabilă și, prin urmare, expusă criticii, ba chiar cerînd critica (în primul rînd operele de artă) ne vom referi la momentul potrivit: referitor la examinarea problemei pe care aceasta o pune, este necesară o preliminară clarificare definitivă a poeticilor în măsura în care acestea instituționalizează unele aspecte ale peisajului ca modele estetice, spunem, ca și Anceschi, *social și cultural valide*. Și condiția pentru a ajunge la această clarificare este, acum, recapitularea modurilor în care oamenii capătă conștiința poeticilor peisajului, și le fac explicite ca tot atîtea perspective iluminînd unele aspecte ale naturii înainte neluate în considerare din punct de vedere estetic.

Am stăruit destul asupra mărturiilor pe care scriitori, poeți, artiști le depun prin operele lor, pe măsură ce își asumă ca modele pentru propria lor artă poetici ale peisajului — mărturii ieșite la iveală din propria lor artă: oprindu-ne, nu demult, asupra caietelor de călătorie ale lui Friederich Schlegel, unde (înzestrate cu adjective cu adevărat exemplare) se citesc indicații relative la poetica naturii *sublime*, care, împreună cu cele ale lui Rousseau și ale lui Ossian, ilustrează într-o manieră clară unele enunțuri teoretice al lui Schiller. Numaidecît înainte de asta, înregistrasem exemple prețioase privitoare la *grația* naturii, referindu-ne la un repertoriu istoric care de la Paradisul Pămîntean al lui Dante ajunge la neoclasicismul din secolul al XVIII-lea și din secolul al XIX-lea timpuriu, trecînd prin goticul tîrziu quattrocentesc, și nu fără a străbate unele peisaje ale literaturii umaniste, ale picturii italiene din Quattrocento și ale grădinăritului umanistic. O specialistă în istoria grădinilor, Marguerite Charagéat, cu precizările sale privitoare la ideal, străbătînd istoria naturii *grațioase*, ne-a ajutat în plus să recunoaștem instituții care din Evul Mediu gotic în Europa secolului al XV-lea se prelungesc pînă la simultaneitatea diferitelor moduri de a trăi natura ca grație și de a o interpreta în artă — Toamna Evului Mediu. între Burgundia și Franche Comté, Țările de

Jos și Renania; Umanismul platonician al Florenței lui Cosimo cel Bătrîn . . . În spalierele de trandafiri care servesc drept fundal Madonelor lui Martin Schongauer, în florile și animalele cu care este sărbătorită pomenita *Dame à la licorne,* iată, prin urmare, *o instituție a naturii* ca grație: care își avusese unul dintre modelele sale literare cele mai vechi în Grădina Amorului din întîiul *Roman de la Rose,* cel al lui Guillaume de Lorris, 1240 — „. . . *Lors entrai, sanz plus dire mot, / . . . / Au vergier, et quant je fui enz, / Je fu Liez et baiaz et Joianz / Et sachiez que je cuidai estre / Pour voir en parevis terestre; / Tant estoit li lieus delitables / Qu'il sembloit estre esperitables, / . . . / D'oiseaux chantans avoit assez / Par toit le vergier amassez /. . .*"[1] — și mai înainte, între secolul al XII-lea și al XIII-lea, în modelul din care se crede că s-a inspirat Guillaume de Lorris: peisajul din *Anticlaudianus,* unde pămîntul se acoperă de un fraged puf floral, și imită în sine felurita luminozitate zîmbitoare a cerului: „*Non ibi nascentis expirat gratia floris / Nascendo moriens; nec enim rosa mane puella / Vespere languet anus, sed vultu semper eodem / Gaudens, eterni iuveniscit munere veris. / Hunc non urit hyems, non decoquit estas. / Non ibi baccantis Boree ira, nec illic / Fulminat aura Nothi, nec spicula grandinis instant. / Quicquid depascit ocules vel inhebriat aures, / Seducit gustum, mares suspendit odore, / Demulcet tactum, retinet locus iste locorum . . .*"[2]: instituție gotică a naturii grațioase care se prelungește în timp, am văzut, pînă la a modela din sine, n-are importanță dacă în context *sacru* sau *profan,* heraldic-cavaleresc sau mercantil și burghez, idealul naturii așa cum l-a închipuit Quattrocento-ul european. Știm, în afară de asta, că idealul grației avea să se instituționalizeze în natură așa cum aceasta era din punct de vedere estetic iubită și celebrată în grădinile curții regale din Asolo; și ne este cunoscut modul în care acest ideal al grației, dar și celălalt,

opus, al sublimului, s-a instituționalizat prin medierea, în întregime a secolului al XVIII-lea, *pitorescului*: istoricizîndu-se, în peisajul care într-unul dintre cele mai memorabile itinerare fluviale din Europa, cel al Rinului, este recunoscut și, ca să spunem astfel, estetic botezat de secolul al XVIII-lea. O instituționalizare, a cărei mărturie o aduce o carte de călătorie, al cărei autor, chiar prin declarația lui, își propusese ca acest itinerar „să-l povestească și să-l descrie mai ales pentru cei cărora le plac acele situații campestre care acum mișcă sufletul cu suavitate, acum îl agită și-l fac cu de-a sila să crească"[3].

Se întîmplă așadar ca o dare de seamă asupra unei călătorii, motivînd critic aprecierea estetică a unor ținuturi, să expună concepțiile estetice ale culturii al cărui participant este autorul acelei dări de seamă; și exemplu doveditor, în această privință, este, tocmai, cartea lui Bertola, scriitor, poet și critic italian care a trăit la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, și a îmbrățișat toate idealurile estetice ale secolului său. Semnificativă, în această privință, este folosirea pe care o dă De Giorgi Bertola diferitelor determinări estetice, supunînd unei adevărate și proprii analize critice peisajul Renaniei. Iată frumosul: și iată grația; iată *sublimul* și *pitorescul:* toate idealurile, spuneam, al clasicismului, al rococoului, al preromantismului, al protoromantismului; idealuri care, combinîndu-se variat, combătîndu-se, înlănțuindu-se, însuflețesc astfel fascinanta panoramă a artei, a poeziei, criticii, a teoriilor estetice din secolul al XVIII-lea; și Bertola le folosește cu deplină conștiință, cînd descrie critic peisajul Rinului: unde, spune el, groaznicul, plăcutul, zîmbitorul se alternează . . .

Groaznicul, plăcutul, zîmbitorul ca și tot atîtea alte poetici ale *sublimului,* ale *pitorescului* și *grației.* Și privitor la aceste poetici, peisajul renan, așa cum îl descrie Bertola, furnizează modele instituționale (care aveau să fie pre-

țuite și de gustul romantic), îndreptățind scriitorul-călător riminez să formuleze o adevărată și proprie expoziție teoretică: „Nu pare că vreun rîu, în Europa sau în afara ei, să-și ducă apele între maluri care prin pitoresc să rivalizeze cu acestea. Unii scriitori din Marea Britanie nu stau la-ndoială cînd este vorba să compare cu ele malurile rîurilor lor, care, printr-un lung și variat lanț de munți coboară să se piardă lîngă Aberdeen. Noi însă vom sta la îndoială, dacă nu cumva munții Scoției septentrionali ar putea avea un alt caracter decît cel înfricoșător. Dar plăcutul și zîmbitorul alternează în Renania; aici, atît de noua și multipla frumusețe din ale cărei unde se nasc, nu este lesne de povestit; și totuși eu mă voi pune la încercare să spun cîte ceva.

Se urmărește ca figurile rotunjite și liniile curbe să provoace o mai mare frumusețe decît cele unghiulare și cele sfîrșite în linii drepte. Firește se rotunjesc cele mai frumoase și împodobite produse ale naturii, scoicile, florile, frunzele; să nu se supere careva că numesc aceste minunății cînd e vorba de munți. Mai departe aspectul de unduire chiar și în obiectele imobile trezește ideea de mișcare: și întrucît asemenea idee izvorăște în sufletul spectatorului nu știu ce nouă dorință l-ar pasiona plăcut: și prin ele se reînvie și se prelungesc cu mult plăcerile închipuirii. Acum liniile unduiesc minunat între malurile Renane și în munții vecini; acolo se strecoară învăluit una în alta; se grupează, se aleg, se atenuează, fug în cea mai frumoasă dezordine. Cît despre culori, cele felurite și schimbătoare desfată cel mai mult, după cum este prea bine cunoscut; și cel mai mult desfată o înfrățire de culori care se potrivesc între ele, nuanțate de cele mai multe ori: și asemenea, în general, mi-au părut cele care înveșmîntă aste maluri: unde pete și fîșii felurite fără vreo gradație mi-au înfățișat în alți munți numai imaginea haosului, a insipidului, a diformului. Asemenea,

cel mai mult se arată munții Savoiei, mai ales pentru cel care vine de la Geneva la Montcennis: întrucît pentru cel care trece, culorile de asemenea închipuie un oarecare joc; și transpare astfel o mișcare unduitoare față în față cu trecătorile și în lungul podișurilor: într-atîta frumusețile montane depind de mărunte și felurite elemente, și de negîndite combinații de tot felul. Și acele forme și acele culori n-ar produce o vrajă atît de puternică; și atît de mare și nu ar produce aproape nimica înspăimîntător fără acea firească proporție pe care o au între ele cîmpiile și înălțimile, crestele și coastele, părțile depărtate și cele de-aproape; și fără o anume strîngere și o anume grupare fericită din toate părțile, unde o singură vedere îmbrățișează atît de des și atît de ușor fiece lucru. În sfîrșit, ceea ce mîna omului a pus în aceste locuri, pietrele, viile, grădinile, satele, totul se armonizează cu caracterul pecetluit aici de natură; nu într-atîta poate pentru că omul a avut grijă de a o urma, cît pentru că deprinderea vederii nu l-a lăsat să facă altminteri . . .“[4].

Cu adevărat o pagină exemplară și bogată în motive teoretice derivate din gîndirea engleză — Addison și Akenside; Hogarth și Burke —, această pagină a lui De Giorgi Bertola, exemplară și decisivă din punctul nostru de vedere. Să spunem pînă una alta, anticipînd considerații pe care va trebui să le dezvoltăm mai tîrziu, că este un model de *critică a peisajului,* și chiar și celui care cunoaște întreaga literatură periegetică, cel puțin de la Pausanias încoace i-ar fi greu să găsească una mai desăvîrșită, mai completă în tot ceea ce, după Anceschi, vom numi *reliefuri de structură și reliefuri de situație;* o analiză a elementelor formale care, rînd pe rînd, fac *pitoresc* sau *grațios* sau *sublim* ținutul renan sau paradoxal îi atribuie la un loc, toate aceste atribute. Instructivă, mai ales pentru cel care încearcă din acel ținut și astăzi să facă expe-

rienţa în acelaşi fel cu Bertola: navigînd, şi făcînd escală în unul sau altul din nenumăratele sale porturi; şi pătrunzînd în oraşe şi sate, care n-au fost încă degradate de amplasările industriale, deşi acum, acele ape, sînt şi ele poluate şi lipsite de viaţă, ca în tot restul lumii moderne — încît călătorul de astăzi, dacă se gîndeşte la peisajul descris de Bertola, sau la pierduta acum graţie neoclasică a malurilor Brentei (alt model de instituţie peisagistică fundamentală a secolului al XVIII-lea european), şi la albia montană a Aostei, sau la Cîmpiile Flegrei, este cuprins de nebunie, de mînie melancolică; şi pentru liniştirea lui nu sînt de nici un folos nici măcar vinurile produse de viile pe care Bertola le laudă, cultivate fiind de oameni care în vremea lui *urmau deprinderea lor de a vedea,* dar astăzi încep să macine colinele şi să distrugă viile în scopul de a scoate ciment, cum se face cu alte coline peisagistic şi enologic ilustre în Europa, ca ale noastre de la Chianti; şi au îmbolnăvit acele albii colinare şi fluviale ca la Porto Marghera; şi au poluat aerul ca în Campi Flegrei sau în Conca d'Aosta, cu fumul furnalelor ... Şi toate aceste înfruntări involuntare, şi mai degrabă întunecate pe care le sugerează lectura enunţurilor bertoliene de critică peisagistică aplicate la Renania, ne pun în faţa unui aspect ulterior al istoricităţii peisajului: în faţa acelei modificări ca efect al intervenţiilor umane productiv motivate, de care vom putea şi va trebui să ne dăm seama în maniera cea mai sigură, folosind chiar rezultatele exemplului furnizat de Bertola, în măsura în care el ne aduce probă de *instituţionalitatea* peisajului renan ca instituţionalitate istoric motivată în estetica secolului al XVIII-lea şi care din secolul al XVIII-lea se transmite călătorilor-poeţi în romanticul secol al XIX-lea. Lui Byron (1816) care cînta o identificare a sublimului şi graţiei, Paradisul naturii alungînd în sine infernul istoriei :„*The*

castled crag of Drachenfels / Frains o'er the wide and winding Rhine, / Whose breast of waters broadly swelles / Between the banks wich bear the vine, / And hills all rich with blossomed trees, / And fields wich promise corn and mine, / And scattared cities crowning these, / Whose far white walls along them shine / . . . / . . . And peasant girls, with deep blue eyes, / And hands which offer early flowers, / Walk smiling o'er this Paradise; / Above, the frequent feudal towers / Through green leaves lift their walls of gray; / And many a rock which steeply lowers, / And noble arch in proud decay, / Look o'er this vale / of vintage-bowers [. . .] . . . The river nobly floams and flows / The charm of this enchanted ground, / And all its thousand turns disclose / some fresher beauty varying round . . ."[5].

Astfel saluta Byron în Rin un lăcaş al acelei fericiri în căutarea căreia a umblat el întreaga viaţă, regăsitul paradis al frumuseţii romantice, unind în sine graţia şi sublimul. Douăzeci şi doi de ani mai tîrziu, un alt poet, Victor Hugo, avea să înfăţişeze, în regiunea străbătută a Rinului, un model de peisaj *complet* cu toate atribuţiile estetice predilecte gustului pe care el îl profesa, gustul celui de al doilea romantism european, nostalgic după o sublimă unire a naturii şi istoriei: dincolo de accidentalitatea istoriei (pe care natura o asimilează în sine şi o eliberează de la sine); şi dincolo de viaţa însăşi, în măsura în care alături de natură se simte pe sine episodică la fel cu istoria, şi se gîndeşte pe sine, în sentimentul estetic al sublimului, ca dincolo şi deasupra naturii şi istoriei ... „*A quoi pensais-je? Ne me le demandez pas. Il y a des instants, vous savez, où la pensée flotte comme noyée dans mille idées confuses. — Tout, dans ces montagnes, se mêlait à ma méditation et se combinait avec ma rêverie: la verdure, les masures, les fantômes, le paysage, les souve-*

nirs, les hommes qui ont passé dans ses solitudes, l'histoire qui a flamboyé là, le soleil qui y rayonne toujours. César, me disais-je, cheminant à pied comme moi, a peut-être franchi ce ruisseau, suivi du soldat qui portait son epée ...[...]... Plongée ainsi dans ces choses inépuisables et vivaces qui sont, qui persistent, qui fleurissent, qui verdoient, et qui recouvrent sous leur végétation éternelle, l'histoire et grande ou est-elle petite? Décidez cette question si vous pouvez. Quant à moi, il me semble que le contact de la nature, qui est le voisinage de Dieu, tantôt amoindrit l'homme tantôt le grandit. En présence d'un grand chêne plein d'antiquité et plein de vie, gonflé de sève, chargé de feuillages, habité par mille oiseaux, c'est beacoup qu'on puisse songer encore à ce fantôme qui a été Luther, à ce spectre qui a été Jean Huss, à cette ombre qui a été César. — Cependant, je vous l'avoue, il y eut dans ma promenade un moment où toutes ces mémoires disparurent, où l'homme s'evanouit, où je n'eus plus dans l'âme que Dieu seul. J'étais arrivé, je ne pourrais plus dire par quel sentiers, au sommet d'une très haute colline couverte de bruyères courtes ... [...] ... et j'avais sous les yeux un desert joyeux et superbe, un désert divin. Je n'ai rien vu de plus beau dans toutes mes excursions aux environs du Rhin. Je ne sais comment s'appelle cet entroit ..."[6] (*„La ce mă gîndeam? Nu mă întrebați. Sînt clipe, știți, cînd gîndul plutește ca înecat în mii de idei confuze. Totul, în acești munți, se amesteca meditației mele și pătrundea în reveria mea: verdeața, colibele, fantomele, peisajul, amintirile, oamenii care au trecut în singurătatea lor, istoria care a ars în văpăi acolo, soarele care își trimite mereu razele. Cezar, mi-am zis, mergînd pe jos ca mine, a trecut poate acest pîrîu, urmat de soldatul care-i ducea spada ...[...]... Cufundat astfel în aceste lucruri fără sfîrșit și vii care există, care dăinuie, care înfloresc, care*

înverzesc și acoperă cu vegetația lor veșnică, istoria este mare sau mică? Rezolvați această problemă dacă puteți. Cît despre mine, mi se pare că prin contactul cu natura, care este apropierea de Domnul, cînd micșorează omul cînd îl mărește. În prezența unui falnic stejar plin de ani și plin de viață, umflat de sevă, încărcat de frunziș, locuit de mii de păsări, este prea mult ca să te poți gîndi încă la această fantomă care a fost Luther, la acest spectru care a fost Jan Huss, la această umbră care a fost Cezar. Totuși, vă mărturisesc, a existat în plimbarea mea o clipă în care toate aceste memorii au dispărut, în care omul a pierit, în care nu l-am mai avut în suflet decît pe Dumnezeu singur. Sosisem, n-aș putea spune pe ce cărare, în vîrful unei coline foarte înalte acoperită cu buruieni scunde ...[...]... și aveam sub ochi un pustiu vesel și mîndru, un pustiu divin. Nimic mai frumos n-am văzut în excursiile mele prin împrejurimile Rinului. Nu știu cum se numește acest loc ..."). Și ar părea într-adevăr foarte depărtat (cum și e din punctul de vedere, care nici nu ne privește, al instituțiilor literare) pomposul misticism al lui Hugo, față de svelta eleganță cu care Bertola la vremea sa formulase poetica naturii renane: dar misticismul lui Hugo, după cum și cel al lui Byron (și a altor poeți, interpreți, în secolul al XIX-lea, al peisajului renan) este un mod de a trăi, după o sensibilitate specială și o cultură specială, înlăuntrul instituțiilor peisagiste care chiar din descrierile lui Bertola preanunțau propria corespondență cu înclinațiile individuale diverse, dar participante la predilecțiile formale prin care lui Byron și lui Victor Hugo peisajul instituționalizat de cultură și de gustul din secolul al XVIII-lea (al cărui interpret fusese Bertola) se prezenta ca o adevărată și proprie patrie de electiune. Va fi de ajuns, pentru a ne convinge, să punem față în față felul cum, aproape cu aceleași vorbe, și în referire descriptivă la o aceeași realitate esteti-

că, veselia sentimentului vital la Bertola devine, în pagina lui Hugo, sublimare metafizică a plăcerii estetice în care se prelungește și se mediază el însuși, autocontemplîndu-se, același sentiment vital pe care Bertola îl declarase, cu sobră măsură de literat ignar încă în ceea ce privește romanticile *avinturi ale minții*.

Directa întîlnire a textelor, va fi de folos, ca totdeauna, mai mult decît o lungă expoziție mai mult sau mai puțin perifrastică. Și va trebui să începem punînd una după alta cele două descrieri, una a lui Hugo și cealaltă a lui Bertola: pentru a vedea cum, din comuna aderență la instituția estetică a unei naturi, în care grația și simpla frumusețe și sublimul (ținute laolaltă de pitoresc) iau naștere una din alta fără soluții de continuitate, în pagina riminezului din secolul al XVIII-lea se distilează imediata și *fizica* veselie a vieții, simțămînt al unei bunăstări care reflectă viața în sine bucurîndu-se de ea însăși și cu ea însăși; și Hugo se mișcă în schimb către vertiginoasele și literar supraîncărcatele considerații pe care le-am citit nu de mult. Considerații contrarii prin stil veselei agilități cu care settecentistul italian își povestise propria euforie în timpul plimbărilor pe munții care mărgineau Rinul: „*Ce n'était autour de moi à perte de vue que montagnes, prairies, eaux vives, vagues verdures, moles brumes, lueurs humides qui chatoyaient comme des yeux entr'ouverts; vifs reflets d'or noyés dans le bleu des lointaines, magiques forêts pareilles à des touffes des plumes vertes, horizons moirées d'ombres et de clarté . . .*“[7]. („*Nu existau în jurul meu cît vezi cu ochii decît munți, pajiști, ape vii, vagi pete verzi, brume moi, lumini umede care sclipeau ca niște ochi întredeschiși; vii reflexe de aur înecate în albastrul depărtărilor, păduri magice asemeni tufelor de pene verzi, orizonturi cu ape de umbră și lumină . .* “). Și să citim, acum, o descriere a lui

Bertola, din care va rezulta, în diferența de stil, de gust, de temperament literar față de poetul și naratorul romantismului francez, o instituționalizare a realității naturale: care aduce timpul într-un peisaj, și acest peisaj arată ca o realitate străbătînd timpul; și răsfrîngînd diferit propria valoare estetică cîtă vreme străbate timpurile: din iluminismul și neoclasicul Settecento al lui Bertola la romanticul secol al XIX-lea al lui Victor Hugo — înainte de el, douăzeci și cinci de ani după Bertola, romantismul lui Wordsworth —, și, apoi, alte viziuni ale secolului al XIX-lea asupra cărora va trebui, de asemenea, să aruncăm o privire. Dar să citim pagina lui Bertola, și pentru a ne recrea cu înțepătoarea vioiciune a tensiunii cu care ne silește înflăcăratul nostru scriitor să medităm: „Frumusețile acestor maluri tind în mod firesc către ceva patetic: poate sînt făcute pentru a se evidenția și mai mult asupra serii; și către seară le-am simțit plăcerea. Un văl aproape transparent se întindea din văi către înălțimile învesmîntate de soarele ce apunea; și noi distingeam acolo aproape și vădite schimbări nevăzute înainte: vălul se îndesea treptat, treptat, dar neîntrerupt. În jurul marginilor cîtorva prăpăstii din munți se îngrămădea ceața, ce părea că vrea să ia ciudate și variate figuri după schimbătoarea direcție a vîntului: unele au luat forme foarte pitorești. Linia malurilor se și înnegura, întunecîndu-se; dintre atîtea obiecte, cu care sînt împodobite și pictate, altceva nu apărea decît o masă confuză, cu care făcea corp comun spinarea munților, fără a lăsa să se distingă nuanțarea hotarelor: numai vîrfurile dinspre apus urmau să se rosească încă puțin în cele mai izolate profile. Totul ne-a înfățișat imaginea somnului naturii și, în vremea asta apele liniștite și reale vegheau singure cu noi: cursul lor însă făcea un zgomot atît de ușor, de parcă și ele ar fi vrut să urmeze odihna universală. Noi ne-am retras cu mii de idei vesele în su-

flet, între care se amesteca încă foarte plăcuta dorință de a vedea aceste locuri înfrumusețate de dimineață".[8]

Și se va cuveni acum, odată ce am explorat acel peisaj muntos — fluvial cu ochii și humorul lui Bertola, și am constatat substanțiala convergență a acestuia și a lui Victor Hugo în recunoașterea calității estetice pe care și unul și altul au istoricizat-o în continuitate diferențiată, se va cuveni zic, să citim darea de seamă pe care o face Bertola cu privire la propriul *sentiment vital:* al bucuriei fizice cu care el trăia lîngă Rin, esteticitatea unui peisaj instituțional fondat în raportul schimbător și bogat de surprize, al cursului unui rîu larg și maiestuos și plin de amintiri, cu variata accidentalitate a solului colinar, din plin cultivat, presărat cu mărturii umane, în mijlocul căruia apa își deschide propriul drum: Aici am simțit eu crescînd peste măsură nobilele efecte pe care acest rîu le produce asupra spiritului și trupului celui care vine să-i viziteze malurile: nu voi obosi niciodată să le recomand celor al căror suflet este asediat de cine știe ce căință profundă, sau ai căror nervi păcătuiesc de slăbiciune deosebită sau epuizare, sau al căror sînge este viciat prin acrime sau lîncezeală. Și aerul munților, înmiresmat de un anume balsam foarte pur și volatil, chinuit apoi cu dragoste și trezit la viață de scurgerea acestui mare rîu, poftește chiar și pe cei mai triști și lipsiți de iubire la vesele și prolixe respirații: și eu chiar în drum spre Bingen am început să simt din nou înlăuntrul meu ceea ce simțisem în munții Elveției; ceea ce nu mai simțisem în cîmpiile Alsaciei sau ale Palatinatului, în afară de zilele fericite pe care le-am petrecut în munții de la Heidelberg și Spira; adică o molcomă veselie mai întîi, apoi o nouă învigorare prin fibre și mușchi, o limpezime prea ferice de idei, și o profundă dar suavă mulțumire a ființei mele ..."[9].

O profundă dar suavă mulțumire a ființei mele ...: nu se putea defini cu o exactitate mai mare o specificație ca aceea pe care Hartmann avea s-o numească în zilele noastre *sentimentul vital:* sentiment vital, aici, al unui peisaj vesel și euforizant, în sensul în care din settecentescul *blîndă* veselie și *nouă învigorare* și *limpezime preaferice de idei* al lui Bertola era destinat să treacă la exuberanța de idei și imagini a prozei lui Hugo, la considerațiile lui Wordsworth (călător, în 1820, prin aceleași locuri) în jurul *dulcei rătăciri* înveselind toate anotimpurile vieții ...[10]. Dar nu am ajuns aici pentru a trece în revistă toate interpretările literare ale peisajului renan: căci, în asemenea caz, va trebui să amintim de Heine, pentru strofa (scrisă la puțini ani după poeziile renane ale lui Wordsworth: 1823—1824; datele, în privința asta, valorează mult) care într-un context diferit sancționează, ca să spunem așa, recunoașterea peisajului fluvial ca instituție estetică a culturii din secolul al XVIII-lea transmise celei romantice: cu rîul care curge liniștit în răcoarea vesperală; și creasta muntelui care strălucește lovită de razele soarelui în apus[11]. Problema noastră, repetăm, nu era cea de a recapitula literatura, cu subiect renan, cel puțin de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea spre noi, cu trimiteri, destul de eterogene între ele, după Hugo și Wordsworth și Heine, la Wagner (*„Weia! Waga! — Woge, du Welle, — Walle zur Wiege!..."* după preacunoscutul *Preludiu* instrumental: ca sublimul peisajului fluvial, și numai sublimul nu mimat, ci metamorfozat în motive—călăuze muzicale ...); și în sfîrșit, întîlnire cu adevărat neașteptată, Apollinaire, care, din cînd în cînd, pare să capituleze în fața pitorești fericiri în care acea paradigmă a peisajelor fluviale modern istoricizate își găsise prima cîntare încă din secolul al XVIII-lea: *„... / Le mai le joli mai a paré les ruines / De lierre de vigne vierge et de rosiers ..."* (*„Mai, frumosul mai a împodo-*

bit ruinurile / cu mlădițe de viță sălbatică și cu trandafiri . . .").

Am pornit de la expresiile cu care Bertola făcea cunoscut voiosul sentiment vital încercat de el în peisajul renan, pe care îl descrie, cum am văzut, printr-o analiză atentă, în care toate specificațiile settecentești ale categoriei estetice se împletesc cu ușurință, se topesc, și iarăși se despart, se unesc din nou: cu aceeași variată mobilitate, cu aceeași bogăție de surprize prin care cursul central al Rinului s-a constituit ca model al peisajului fluvial așa cum estetica preromantică, romantică și postromantică au instituționalizat-o. Și după ce am trecut la celelalte recunoașteri literare și poetice succesive ale aceleiași instituții estetice, problema noastră era tocmai aceea de a controla pe viu constituirea naturii în peisaj, ca un fel de oglindă în care istoria și cultura se recunosc singure, și recunoscîndu-se se identifică imaginii în care natura devine, pentru noi, peisaj estetic; și trec ele însele în natură: cristalizîndu-se estetic într-o natură care le devine depozitară dincolo de trecerea lor, și le trimite mai departe ca atribute ale propriei perenități supraistorice. Natura, spuneam atunci, ca permanență a istoriei și a culturii dincolo de ele însele în măsura în care sînt trecătoare, supuse timpului care alternează culturile și adaugă istorie la istorie. Peisajul, socotit cultură devenită natură, și istorie devenită natură — sau, socotit cel puțin, ca un aspect al acelei deveniri ca natură a istoriei și culturii, care-și are propriul corespondent în constituirea peisajului, dar îl vedem mai bine cînd și cînd, ca natură devenită cultură. Și ar trebui în acastă privință să înregistrăm teoria *peisajului cultural* („*Kulturlandschaft*", în germană): făcînd apel la concluziile geografului Martin Schwind, mai exact la definiția *peisajului cultural* ca *spirit plastic modelat*, „*geformter Geist*"[12], și *obiectivat*, „*objektivierter Geist*"[13]. Dar pînă cînd aceste dezvoltări ale cercetării noastre nu ies mai bine în

evidență, va trebui să le înfruntăm după ce am epuizat prezenta recunoaștere a felului în care peisajul, constituindu-se ca obiect estetic, prin această constituire a lui în obiect estetic face totodată să treacă istoria și cultura în natură: istoricitatea peisajului fiind, exact, dacă se privesc lucrurile mai îndeaproape, nu o coborîre într-un timp istoric, succesiune fără repetiție, a acelei temporalități a naturii (permanență dincolo de succesiune; repetiție a noului) a cărei imagine spațială, ba dimpotrivă, ascensiunea timpului istoriei peste propria succesivitate, este peisajul, așa cum am văzut la timpul potrivit: penetrarea sa în temporalitatea naturală, și folosința acestei perenități de care se folosește, ca perenitate a permanenței și perenitate a repetiției. Istoria care devine *conținut* al formei prin care natura, ca peisaj, se constituie obiect estetic (natura, *formă* a istoriei; istoria, *conținut* al naturii), nu însă, cum ar fi lesne de crezut (și cum de obicei înclinăm să credem atunci cînd se vorbește de *istoricitatea* naturii ca peisaj) devenirea naturii, conținut al istoriei. Și nu va fi rău să supunem acest concept unei verificări ulterioare, să-l punem la proba unor noi instituționalități istoric motivate: cea a peisajului montan și cealaltă a stepelor și a deșerturilor, a căror instituționalizare estetică este legată de numele ilustru, cunoscut nouă acum, al lui Alexander von Humboldt: unele pagini ale sale, scoase din *Kosmos,* slujind țelurilor noastre, au constituit o lectură edificatoare.

2. Descoperirea Alpilor și cultura care trece în natură. *Kosmos* este opera lui Alexander von Humboldt cea mai cunoscută în afara lumii specialiștilor în științele naturii; și în secolul al XIX-lea a fost tradusă în aproape toate limbile europene. Dar în ce-l privește pe Humboldt descoperitor și dezvăluitor, și sub aspect estetic, de noi imagini ale naturii, de peisaje înainte neluate în considerație, trebuie să amintim eseul *Über die Steppen und Wüsten (Despre stepe și deșerturi)* ale cărui pagini de început

dezvăluie în poeticitatea stilului patosul estetic care, de atunci înainte, avea să fie universal recunoscut pentru peisajul stepelor și deșerturilor: față de care „*glaubt man den küstenlosen Ozean vor sich zu sehen. Wie dieser erfüllt die Steppe das Gemüt mit dem Gefühl der Unendlichkeit, und durch dies Gefühl, wie den sinnlichen, Eindrücken des Raümes sich entwindend, mit geistigen Anregungen höherer Ordnung*“[14].

Peisajul stepelor și deșerturilor este astăzi, poate, amintirea unei istorii ce stă să apună, dat fiind procesul de industrializare totală în curs pe întreg globul. Știm acum că în diferite părți acesta a devenit peisajul platformelor petrolifere: nici peisaj, nici natură: ambient tehnologic avînd o exigență de esteticitate cu totul diferită. Dar, ca imagine a unei naturi anterioare oricărei istorii și oricărei tehnici umane, este cunoscută soarta pe care a avut-o de înfruntat peisajul deșertic în cursul secolului al XIX-lea, și în primele decenii ale secolului nostru. Ultimele sale poetizări, în ordine temporală, poate să le fi lăsat filmul; toți, cred, pretutindeni, au visat de copii peisajul deșertic ale unor regiuni din Statele Unite, teatru pentru epopeea rustică a filmului „western“. Și într-o operă cinematografică de înaltă ținută (deși făcută după un roman de succes înrudindu-se cu „kitsch“-ul), vorbesc de *Atlantida* lui Georg Wilhelm Pabst, 1931, cine nu-și amintește mersul protagonistului prin nisipurile Saharei, care, în ochii lui și ai noștri, la un moment dat, se transformau, prin halucinație, într-un ocean? Să nu pară ireverențioasă această trecere de la perena și nobila proză a lui Alexander von Humboldt la experiențele noastre de spectatori cinematografici: nu am făcut altceva decît să recapitulăm sumar — amintindu-ne și de T. E. Lawrence, așa-numitul „colonel“ Lawrence — drumul parcurs de peisajul natural al deșerturilor, de cînd Humboldt, explorîndu-l și studiindu-l științific, l-a făcut

cunoscut oamenilor vremii sale ca pe o posibilă sursă de plăcere estetică a naturii[15].

Deșertul, stepa, după consacrarea și instituționalizarea estetică a lui Alexander von Humboldt, devin așadar forme în care se identifică în sine, și contemplîndu-se se autorecunoaște trecînd la sentiment estetic, un modern sentiment vital al naturii: a cărui originară și chinuitoare dramaticitate nu este greu de verificat, fiind, experiența acestor peisaje, pentru cine ar trăi în ele, o experiență căreia puțin i-ar lipsi să fie definită neplăcută, fiind totdeauna neliniștitoare, într-atît, încît trecerea lui în sentiment estetic (firește categorizabil numai ca sublim; fără nici o posibilitate de *grație)* este autocontemplare a fragilității și micimilor noastre; și autosalvarea din această micime a noastră, din această fragilitate, în măsura în care se constituie obiect de contemplație, împreună cu imaginea naturii în care ea își dobîndește conștiința de sine și se oglindește pe sine. De aici, interesul pe care natura deșertică înălțată la instituție estetică, îl prezenta pentru sensibilitatea oamenilor de știință ca Humboldt, care găseau în ea farmecul infinitului sub aspectul sublimului *matematic* kantian (Schiller, căruia Humboldt îi fusese aproape, l-a numit, cu o ușoară variație terminologică, *„das Kontemplativerhabene“, sublimul contemplativ)*. Sentimentul propriei vulnerabilități, acel a te simți pierdut, expus neplăcerii, suferinței, morții, devine atunci plăcere printr-o dragoste de cunoaștere care nu face să ne punem la grea încercare sentimentul nostru vital; și ne împinge către *necunoscutul* naturii, către primejdia de suferință și de moarte pe care natura, în propria imensitate, îl ține ascuns. Nerăbdarea de a duce tot mai departe privirea noastră, și de a ne identifica infinitului în bucuria unei cunoașteri care crește la infinit ea însăși, și trece de obstacolele neputinței noastre în fața lumii. Și de aici, o atracție pe care astăzi o putem regîndi istoric,

fără supărare și fără entuziasm: natura deșertului, ca imagine a unor posibile aventuri, nu are importanță dacă și cum și cît de demne sînt din punct de vedere moral de elogii: sentimentul sublimului *dinamic* al lui Kant (sublim *patetic*, pentru Schiller), care într-o natură necunoscută halucinantă, împovărată de primejdii — natura deșerturilor africane despuiate de vegetație, sau cea a deșertului american unde între stînci și nisip cresc cactuși și euforbii spinoase — își găsește propria formă. O sistematizare estetică docilă unor manipulări chiar dintre cele mai grosolane; expusă decăderii *kitsch*-ului sau semi *kitsch*-ului literaturii „de succes", ale celor mai mult sau mai puțin autorizate transpuneri cinematografice; și chiar gesturilor unor personaje ca T. E. Lawrence a cărui ambiguitate politică și morală este cunoscută acum. Dar din transmutarea în plăcere estetică a unei suferințe ca aceea în care peisajele stepelor și deșerturilor formează imaginea ei, nu ne interesează aici eventuala sa exhibiționare în *kitsch*-ul aventuros, cît posibilitatea unui peisaj cultural atestînd realitatea, îndurînd în sentimentul vital, și judecabil negativ din puncte de vedere diferite de cel estetic, fie ca atare judecat pozitiv din punct de vedere estetic. Și prin plăcerea îndurată, *plăcerea neplăcută* din care această judecată estetică pozitivă își ia propriul obiect de sublimitate, noi ne dobîndim conștiința *răului* acestei realități și față de el ne asumăm (altfel decît estetic) atitudinea dreaptă și necesară. Sînt considerații nu departe de cele la care se ajunge atunci cînd meditezi asupra ororii unor diavolerii flamande: care ne înfățișează groaznicul, respingătorul, obscenul, astfel că admirînd forma în care este expus, să ne lecuim de ispite. Și aceste considerații ar trebui să le punem în fapt, atunci cînd, vorbind despre modul în care, în peisaj, istoria devine conținut al naturii, vom ajunge să cercetăm de aproape relațiile întregi între peisaj ca formă și conținuturile sale politice-economice:

relații nu totdeauna univoce, deoarece nu numai odată frumusețea formei ne poate face să fim conștienți de existența unor conținuturi demne de dezaprobare din punct de vedere moral, sau inacceptabile din punct de vedere social. În acest moment însă, tocmai pentru a epuiza cercetarea felului în care istoria devine, în peisaj, conținut al naturii (și prin urmare pentru a putea în maniera cea mai dreaptă, să încheiem socotelile cu raportarea reciprocă, schimbătoare, a diferitelor categorii operînd în modul nostru de a trăi și de a simți și de a judeca peisajul ca istorie cristalizată între formele naturii), în acest moment, să spunem, o altă sarcină ne stă în față: este vorba de recunoașterea peisajului alpin, în instituționalizarea sa ca peisaj în care *sublimul* (sau *pateticul*) devine frumusețea modului în care putem trăi un sentiment vital foarte diferit, cel puțin la început, de la *blînda bucurie* și *vigoare prin fibre și mușchi* care spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, îl fericiseră, în peisajul renan, pe De Giorgi Bertola, ducîndu-l la ceea ce numea el o *profundă dar suavă mulțumire de a fi al său*. Să ne ocupăm prin urmare de peisajul alpin ca natură care adună în sine istoria, și face din ea conținutul propriei sale esteticități.

Ajunși aici trebuie să spunem că sublimul, ca idee estetică instituționalizată în peisajul alpestru, are o complexitate istorică neprevizibilă pentru cel care a pornit să-l studieze; pentru că în el sentimentul baroc al naturii și cel romantic se află, se poate spune, într-o continuitate perfectă — nu fără o mediere cu adevărat incredibilă, dacă ne gîndim că sancționarea teoretică a peisajului alpestru ca model instituțional al naturii sublime a fost făcută, nici mai mult nici mai puțin, de un învățat de formație iluministă: Horace Benedict de Saussure, profesor, cum se spunea atunci, de *filosofie naturală* la universitatea din Geneva.

Din *Voyages dans les Alpes* de Saussure aflăm, între altele, de cîtă considerație se bucura

în ochii lui Kant, care-i era un asiduu cititor: și toți ne amintim acel paragraf al douăzeci și nouălea din *Critica puterii de judecată* unde stă scris că Saussure încerca „să împărtășea, cititorilor călătoriilor sale, sentimentul ce înalță sufletul". Conceptele estetice pe care Kant le enunță în *Analitica sublimului*, dealtfel, nu pot fi reconstituite în geneza lor istorică fără a ține seama de estetica peisajului alpin, care se maturizase în secolul al XVIII-lea; și pe care Kant, care nu numai că nu a văzut niciodată Alpii, dar cred că nu avea nici o tangență cu peisajele montane de nici un fel, îl asimilase din paginile unor scriitori dragi lui: De Saussure, de exemplu, sau Jean Jacques Rousseau, și Albrecht von Haller (sălbatic adversar lui Rousseau), prețuit de Kant mai mult ca poet decît ca om de știință. Dar ar fi bine, aici, să procedăm la unele sublinieri ale textului saussurian, care ne vor putea fi de mare folos în continuarea cercetării noastre.

Lectură într-adevăr prețioasă, pentru noi, acum, opera lui De Saussure: în definirea căreia găsim enunțată, în maniera cea mai exhaustivă și mai clară, acea înaintare către plăcere (estetică) a unui chinuitor sentiment vital autocontemplîndu-se în obiectul cercetării științifice, asupra căreia ne-am oprit pe scurt înainte de a trece la recunoașterea peisajului alpestru, în măsura în care se constituie în instituție estetică a sublimului, și formă prin care trece o istorie îndelungată și complexă. Să citim așadar: „... *pour observer ces ensembles, il ne faut pas se contenter de suivre les grands chemins qui serpentent presque toujours dans le fond des vallées, et qui ne traversent les chaînes des montagnes que par les gorges les plus basses: il faut quitter les routes et gravir sur des sommets élevées d'ou l'oeil puisse embrasser à la fois une multitude d'objets. Ces excursions sont pénibles, je l'avoue; il faut renoncer aux chevaux mêmes, supporter des grandes fatigues et s'exposer*

quelque fois à d'assez grands dangers"[16]. („... *pentru a observa aceste ansambluri [ale munților], nu trebuie să te mulțumești să urmezi marile drumuri care șerpuiesc aproape totdeauna în fundul văilor, și care nu traversează lanțurile de munți decît prin trecătorile cele mai joase: trebuie să părăsești drumurile și să te urci pe vîrfurile cele mai înalte de unde ochiul poate cuprinde dintr-odată o mulțime de lucruri. Aceste excursii sînt grele, o mărturisesc; trebuie să renunți chiar la cai, să înduri mari osteneli și să te expui uneori la primejdii foarte mari*"). Dar aceste osteneli, aceste primejdii, această violență împotriva sentimentului vital (corespondent al violenței pe care, după Kant, o folosește sublimul împotriva imaginației) sînt prețul necesar pentru o plăcere superioară a culturii, al cărui sentiment vital însuși îți va da senzația bucuriei. Nu arareori, în fapt, cine urcă pînă la astfel de înălțimi, scrie Saussure, este gata să se îndoiască de propriile forțe, nu știe dacă va izbuti să „*franchir les précipices qui lui en défendent l'accés: mais l'air vif et frais qu'il respire fait couler dans ses veines un baume qui le restaure, et l'esperance du grand spectacle dont il va jouir, et des vérités nouvelles qui en seront les fruits, ranime ses forces et son courage ...*"[17] („*să treacă abisurile care-i barează accesul: dar aerul tare și curat pe care-l respiră face să se scurgă în vinele sale un balsam care-l umple de vigoare, și speranța marelui spectacol de care se va bucura, și adevărurile noi care-i vor fi roadele îi însuflețesc puterile și curajul ...*"). Nici că s-ar putea descrie mai bine sublimarea, trebuie s-o spunem, unei suferințe și aproape chinul sentimentului vital, îmbucurarea lui prin experiența estetică a *plăcerii neplăcute:* o descriere, adăugăm, care ne ajută să înțelegem în mod just unele diferențe fundamentale ale sublimului față de pitoresc — de acel pitoresc, în a cărui euforie sentimentul vital și sentimentul estetic se confirmă rînd pe rînd: ca în descrie-

rea pe care Bertola avea s-o facă peisajului fluvial, și veseliei pe care acesta o trezea în el.

În pitoresc, de fapt (care include în sine, ca simple posibilități în concordanță, atributele sublimului și grației și al frumosului simplu) sentimentul vital se ridică deasupra lui însuși fără vreo nevoie de reevaluări interioare, pitorescul fiind promovare și consolidare în sentiment estetic a unei mulțumiri a sentimentului vital care nu este diferită de cea a grației. Cu singura deosebire că exaltarea estetică a pitorescului are și în sine notele puternice ale sublimului, este ca un sublim *potențial*: plăcere a celui care se simte în siguranță față de o suferință posibilă, în timp ce grația este sărbătorire care ignoră suferința și-i îndepărtează orice posibilitate. În pitoresc, așa cum îl întîlnim în descrierile fluviale ale lui Bertola, în acea *mulțumire* a sa *de a exista,* ne bucurăm de finit ca de o făgăduință și o anticipare a infinitului; și *plăcuta groază* (expresia, prezentă și la Berkeley în primii ani ai secolului, o găsim textual la De Giorgi Bertola) este un semn al acestei posibilități, dar atenuată și îndulcită parcă de existența sa ca simplu episod: compensat de veselia altor aspecte ale naturii care se completează în ea. Pentru a ne convinge, va fi de ajuns să deschidem din nou, pentru o clipă, *Călătoria pe Rin,* să citim cîteva fragmente din scrisorile a șaptesprezecea, a optsprezecea, a nouăsprezecea[18]).

Cu totul altceva este sublimul pe care ni-l descrie Saussure și care va fi însușit chiar de estetica romantismului, conducînd pașii călătorilor romantici, fie ei poeți sau oameni de știință: de s-ar numi, în sfîrșit, fie Alexander von Humboldt, fie Percy Bisshe Shelley: autor, cel din urmă, al unui mic poem despre Mont Blanc, scris la Chamonix în 23 iulie 1816, unde găsim avansate și transpuse parcă în cheie poetico-filosofică considerațiile științifice ale lui De Saussure: cu ajutorul cărora ne dăm seama că sublimul este în același timp și plăcerea finitații ca atare (intrînd aici întreaga noastră viață, a cărei fragilă precaritate ne-a apărut în suferința sentimentului vital) inclusă parcă în infinit și răscumpărată de infinitul care o include în sine, păstrînd-o în întreaga sa finitate: în sensul care din timpuri depărtate încă un alt text fundamental al esteticii sublimului (în instituționalizarea sa gotică, fondată pe estetica luminii) cîntul cu care se sfîrșește *Commedia,* ni l-a arătat în pura sa idealitate teoretică: *legat cu dragoste într-un volum — ceea ce prin univers se deschide* . . . Dar va fi nevoie, încă o dată, de confruntarea directă a textelor, începînd cu cel al lui Saussure, reluat din punctul în care necesitatea unor adnotări speculative adecvate ne-a făcut să întrerupem lectura: adică din punctul în care, după ce a descris neplăcerea plăcută a ascensiunii, omul de știință și alpinistul genevez exprimă bucuria aceluia care, ajuns în vîrf, se întoarce să contemple lumea: *„Il arrive: ses yeux éblouis et attirés également de tous côtés, ne savent d'abord où se fixer; peu-à-peu il s'accoutume à cette grande lumière; il fait un choix des objets qui doivent principalement l'occuper, et il détermine l'ordre qu'il doit suivre en les observant. Mais quelles expression pourront exciter les sensations et peindre les ideés, dont ces grands spectacles remplissent l'âme du Philosophe! Il semble que dominant au dessus de ce Globe, il dècouvre les ressorts que le font mouvoir, et qu'il reconnoît au moins les principaux agens qui operent ses revolutions . . ."*[19] *(„Sosește: ochii săi orbiți și atrași în toate părțile deodată, nu știu unde să se fixeze mai întîi; încet încet se obișnuiește cu lumina puternică; face o alegere între obiectele de care trebuie să se ocupe mai întîi, și hotărăște ordinea pe care trebuie s-o urmeze observîndu-le. Dar ce expresii pot trezi senzațiile și picta ideile cu care acest măreț spectacol umple sufletul Filosofului! Se pare că dominînd de sub acest Glob, descoperă resorturile care-l fac să miște, și că recunoaște*

cel puțin principalii agenți care operează tulburările sale . . .").

Cum să nu-ți amintești apostrofa finală a poemului pe care Shelley, douăzeci și șapte de ani mai tîrziu, după această introducere a lui Saussure avea s-o închine Mont Blanc-ului? O enunțare a sublimului în natura romantic contemplată: dacă vrem, vom putea spune că unele versuri ale lui Shelley sînt *expresiile* folosite sub bune auspicii de De Saussure pentru a expune ideile cu care solemnele spectacole ale peisajul montan *„remplissent l'âme du Philosophe"*. Să ne gîndim, după viziunea strălucirii culorilor montane, la chemarea către forța ce zace în ele, forță solemnă a vieții și a morții; și după zăpezile care cad *în calma obscuritate a nopților fără lună, în singurătatea orbind strălucirea zilei („. . . In the calm darkness of the moonless nights, / In the lone glare of day, the snows descend / Upon that Mountain . . .") (În liniștea întunericului nopților fără lună / În lumina singuratică a zilei, zăpezile cad / pe creștetul acelui munte),* după vîntul care în tăcere grămădește zăpada, chemarea către *tainica forță a lucrurilor ce cîrmuiește gîndul și e parcă o lege a infinității bolții cerești („The secret Strength of things / Wich governs thought, and to the infinite dome / Of heaven is as a law, inhabits thee!":* Puterea tainică a lucrurilor / Ce guvernează mintea și nesfîrșita boltă / a cerului e ca o lege ce te stăpînește"), chemare care reia tema inițială și este mărturie printre cele mai temeinice a acelei identificări a gîndului uman cu natura în care sublimul peisajului montan, așa cum l-a consacrat romantismul, este unul din exemplele cele mai grăitoare.[20]

Dar nu trebuie să reconstituim întreaga istorie a peisajului montan prin modernele sale interpretări poetice, pentru că aceasta ar fi o temă specială de cercetare: în timp ce la noi, aici, instituționalizarea Alpilor, ce a avut loc în secolul al XVIII-lea, ca model de

natură sublimă, interesează ca exemplu hotărîtor al acelei istoricități a peisajului (ca identificare a istoriei și a culturii într-o imagine de natură) care în acest moment stă în centrul cercetării noastre: care este cercetare filosofică; și din istoria literară și artistică cere numai mărturii care pot sluji drept chezășie ipotezelor pentru care, ca totdeauna în estetică, nu ar fi destul de acreditată o pură și simplă formulare conceptuală. Și importanța instituționalizării sublimului natural în modelul furnizat de peisajul montan constă în continuitatea pe care ea o vădește (și este hotărîtoare prin înțelegerea conceptului de *sublim* în esența și în istoria sa) între modul în care sublimul era înțeles și cultivat în estetica barocă, și speciala subliniere pe care avea să i-o confere etapa romantică. Nu degeaba Coleridge, adnotînd poemul său *Imn înainte de răsăritul soarelui în valea Chamonix,* atribuie esteticității naturii, în felul de manifestare în sublimul alpin o funcție de persuasiune apologetică nu diferită de cea pe care teoreticienii și criticii etapei baroce (să amintim unele enunțuri ale fratelui Pozzo privitoare la perspectiva în slujba gloriei lui Dumnezeu) o atribuiau frumuseților artei, și artei i-o atribuiau ca obligație și misiune: „Cine *ar vrea,* cine *ar putea* fi un ateu în această vale a minunilor?"[21]. Și trebuie amintit locul pe care cosmografia mistică a lui Thomas Burnet l-a ocupat între lecturile tuturor teoreticienilor peisajului sublim: ale lui Kant, ca și ale lui Coleridge însuși; din care trebuie să citim, acum, versurile care sfîrșesc *Imnul înainte de răsăritul soarelui:* unde Mont Blanc este salutat ca spirit suveran, așezat pe tron, între munți, *cumplit ambasador al pămîntului la ceruri, mare sacerdot* care trebuie în fața cerurilor să rostească laudele pămîntului către creator: *„Thou too again, stupendous Mountain! thou/ That as I rise my head, awhile bowed low/ In adoration, upward from thy*

base/ Slow travelling with dim eyes soffused with tears,/ Solemnly seemest, like a vapoury cloud,/ To rise before me/ Rise, O ever rise,/ Rise like a cloud of incense from the Earth!/ Thou kingly Spirit throned among the hills,/ thou dread ambassador from Earth to Heaven,/ Great Hierarch! tell thou silent sky,/ And tell the stars, tell you rising sun/ Earth, with her thousand voices praises God"[22].

(„. . .") *Din nou, tu, Munte uluitor! tu, / Care în timp ce-mi ridic capul ce-a fost plecat / în adorație și încet de la poalele tale,/ Urcînd cu ochii înecați de lacrimi / Tu-mi apari ca un nor/ ce se ridică solemn în fața mea/ Înalță-te, o, înalță-te de-a pururi / înalță-te, ca un nor de tămîie de la Pămînt!/ Tu spirit regesc ce tronezi peste creste/ Tu înfricoșat vestitor al Pămîntului către Cer,/ Mare Stăpîn! Spune tu liniștei cerești,/ Și spune stelelelor, și spune soarelui răsare,/ Că Pămîntul cu mii de glasuri se roagă la Dumnezeu.*

3. Istoria, conținut al naturii. Evenimentul, așadar, care, în evoluția gustului european, are ca protagoniști, între a doua jumătate a secolului al XVII-lea și primii ani ai secolului al XIX-lea, peisajul alpestru ca subiect de judecată și ideea estetică a sublimului ca obiect care se identifică cu peisajul Alpilor la care se referă (și sfîrșește prin a fi totuna cu el), este un eveniment exemplar: prin care vom putea înțelege, în modul cel mai limpede și mai exhaustiv, constituirea în formă, prin cultură, a peisajului, ca natură care conservă în sine istoria și o expune aproape ca pe propriul conținut. Peisajul ca *spirit modelat și obiectivat* — dacă putem spune astfel, folosind extensiv, pe plan filosofico-estetic, definiția (schellingiană, la origine) propusă de Schwind în for științifico-geografic: și importanța pe care, în cazul de care ne ocupăm acum, a avut-o *Theoria Sacra Telluris* (1684) a teologului englez Thomas Burnet (1635—

1715) menită de a fi amintită aici: deoarece ne dă unul din firele care ne vor ajuta să pătrundem în tainele acelei identificări de subiect (peisaj natural) și obiect (o idee estetică istoric specificată), prin care obiectul — în cazul nostru: sublimul așa cum îl gîndea estetica romantică, asumîndu-și în sine o ereditate barocă — se identifică el însuși cu un subiect prezent dintotdeauna în lumea naturii așa cum rezultă din experiența umană, dar nu încă, pînă la un anume punct, cuvenit recunoscut estetic și estetic instituționalizat; și identificîndu-se subiectului, obiectul își poartă propria istoricitate în interiorul naturii: care, la rîndul ei, în forma ei determinată, în trecut rămasă străină sau aproape pentru istoria gustului, ocupă un loc nu deosebit de cel pe care în momentul apariției lor îl iau operele de artă; și cu acestea, de acum înainte, ea este destinată să împartă metaistoricitatea proprie obiectelor estetice: care apar în istorie, dar pun stăpînire, putem spune, pe istorie, astfel încît poate fi ușor să susținem că istoria trece în ele, devine conținutul lor; și nu că ele trec în istorie ca un conținut particular al acesteia.

Legitimarea instituțională, totdeauna mai degrabă lentă, a unei forme de peisaj, se aseamănă prin urmare nașterii operei de artă: deoarece peisajul, la fel ca opera de artă, se ivește în interiorul istoriei, dar o surmontează și rămîne prezent *în sine și pentru sine,* în ciuda absentării istoriei din temporaneitatea sa; și istoricitatea operei de artă și a peisajului, odată ce acesta a fost estetic recunoscut și instituționalizat, este prezență *în* istorie ca prezență *pentru* istorie: o prezență, spunem, care, în măsura în care înglobează în sine succedarea însăși a istoriei, este prezență *a* istoriei pentru ea însăși, dincolo de pasagera alternare a timpurilor ei. Prezență pentru sine a istoriei, în interiorul esteticității, ca prezență *pentru* istorie: care este *în* istorie dar

depășește istoria; și prin urmare promovare către memorie, temporalitate care durează, a simplei temporaneități a istoriei ca succesiune. În acest sens, trebuie să spunem că nu natura se aseamănă operei de artă, ci că arta se aseamănă naturii (o spusese Kant, dealtminteri, în paragraful patruzeci și cinci al *Criticii puterii de judecată):* întrucît chiar operei de artă îi este proprie obiectivizarea într-o realitate analogă celei a naturii, o realitate, prezentă *în* timp ca prezență *a* timpului pentru sine însuși, așa cum natura, recunoscută, instituționalizată și spunem chiar *consacrată* estetic (cu datoritele scuze față de desacralizatorii și teoreticienii desacralizării) se aseamănă operei de artă, în măsura în care, la fel cu ea, este o încarnare obiectivizînd în propriile-i forme spiritul uman: tinzînd către propria obiectivitate metaistorică a acestuia. Din această tendință, ceea ce vom examina acum, constituirea peisajului alpestru ca unitate sintetică apriorică a subiectului (natura) și a obiectului de referință (ideea estetică), ne diferențiată de felul în care unitatea sintetică apriorică a subiectului și obiectului de referință sînt opere de artă, este un exemplu peremptoriu: astfel că, studiul lui ne ajută să înțelegem cum stau lucrurile, în această direcție și din punctul nostru de vedere, mai bine decît ar putea-o face o ulterioară elucidare teoretică. Să trecem prin urmare la recapitularea istorică, ținînd prezentă, ca punct de plecare, în ochii lui Coleridge (și, înainte de el, ai lui Kant) relevarea cosmogoniei mistice a lui Burnet, pe care uneori va trebui să o citim, cu fragmentele ei cele mai revelatoare pentru noi.

Ce și cîtă importanță avea opera lui Burnet în ochii lui Coleridge, rezultă pentru noi, între altele, din *Biografia Literară;* și se știe că S. T. Coleridge își propunea să pună în versuri libere propriul său capitol al nouălea *(De montibus: eorum magnitudine forma, situ irregulari et origine)* a cărții întîi din *Theo-*

ria Sacra Telluris, a cărei importanță este fundamentală pentru reconstituirea conceptului settecentesc al *sublimului* cu consacrarea estetică a peisajului alpestru derivînd de aici. Și putem de-a dreptul, să ne simțim fără doar și poate îndreptățiți, să trasăm o linie directă între unele pagini ale lui Burnet și ideea estetică a sublimului pe care Coleridge o celebrează, încarnată de Mont Blanc: *„Yet, like some sweet beguiling melody,/ So sweet, we know not we are listening to it,/ Thou, the meanwhile, wast blending with my Thought,/ Yea, with my Life and Life's own secret joy:/ Till the dilating soul, enrapt, transfused,/ Into the mighty vision passing: there/ As in her natural form, swelled wast to Heaven!"*[23] — și cititorul nu se poate să nu-și amintească cuvintele cu care se deschide burnetianul *De montibus: „Praeter Coelorum faciem, et immensa spacia aetherea, stellarumque gratissimum aspectum, oculos meos et animum nihil magis delectare solet, quam Oceanum intueri, et magnos montes Terrae: Nescio quid grande habent et augustum uterque horum, quo mens excitatur ad ingentes affectus et cogitationes: summum rerum authorem et opificem inde facile contuemur et admiramur, mentemque nostram, quae cum voluptate res magnas contemplatur, non esse rem parvam cum gaudio recognoscimus. Et quascunque umbram infiniti habent, ut habent omnia quae non facile comprehendimus, ob magnitudine rei, et sensus nostri plenitudinem, gratum quendam stupore animo affundunt . . ."*[24].

(„Amîndoi dintre aceștia au nu-știu-ce sublim și maiestuos, prin care mintea primește imbold spre sentimente și gînduri mărețe: de aceea privim cu atenție și admirăm pe mărețul creator și autor și recunoaștem cu bucurie că mintea noastră, care contemplă cu plăcere lucrurile mari, nu e lucru neînsemnat. Și deși au oarece umbre ale nesfîrșitului după cum

au toate cele pe care nu le înțelegem cu ușurință, din pricina măreției lucrului, și a prea-plinului simțirii noastre, răspîndesc ceva plăcut peste uluirea din suflet").

Ar fi bine să traducem, pentru a sublinia așa cum se cade, pasajele cele mai semnificative ale textului lui Burnet, cele unde este expus, se poate spune, în termeni peremptorii, sentimentul sublimului, pe care îl încercăm în fața munților înalți — pe care îl încercăm . . . poate ar fi mai bine să spunem: pe care îl încercam: întrucît astăzi munții ca obiecte estetice nu mai există, fiind nivelați de rețele de teleferic și telescaune și teleschi; de instalații sportive și hoteliere: de coproprietăți cu garduri vii de-a lungul lor; de autostrăzi care-i înfășoară ca într-o pînză de păianjen, pentru a-i folosi în scopuri de turism de masă, și să facă astfel din ei o sursă de cîștig. Cît despre sublim, apoi, cît despre plăcerea estetică presupunînd o frustrare sau o represiune sau o autoinhibiție a sentimentului vital, adică a plăcerii imediate (despre acel instinct, în sfîrșit, a cărui dezlănțuire mulți o pun pe același plan, nici mai mult nici mai puțin, cu libertatea de gîndire . . .), cît despre sublim, putem spune că este incompatibil cu principiile care guvernează civilizația bunăstării: care cere o gîndire instrumentalizată în ce privește *confortul,* și nu o gîndire care, din neliniște, din lipsa de *confort* s-ar fi înălțat deasupra meschinăriei noastre zilnice, făcîndu-ne să ne simțim superiori în fața a ceea ce în noi, reclamă *confortul.* Fie din partea subiectului (simțirea noastră), fie din partea obiectului (munții), contrariul exact, în ultimă analiză, a viziunii lumii și a existenței atestate de Burnet; și care avea să fie însușită chiar de către toți teoreticienii sublimului, pînă la identificarea cu munții, așa cum au fost pînă la a doua revoluție industrială, la apariția a ceea ce, în mod obișnuit se numește *affluent society;* care este anticamera acelei utopii a lui Huxley, *Brave New World,* despre a cărei realizare spiritele mai preocupate ne atrag atenția de o vreme că fi-va mai degrabă temută decît susținută. Acel *nu știu ce măreț și august* de care mintea, scria Burnet (și este destul de ușor să găsim aici un ecou al unor pasaje din pseudo-Longinus), *este stimulată către marea simțire și marile gînduri,* chiar acesta este sublimul naturii, care se manifestă în peisajul alpestru, așa cum observa Burnet, cu o intenție apologetico-persuasivă, cea din estetica barocă — „în el descoperim și admirăm înaltul autor și artizan al tuturor lucrurilor" — și care avea să treacă tot la fel, cum am și văzut, în nota cu care Coleridge și-a însoțit publicarea, într-un jurnal, a *Imnului* său: „Who *would,* be, who *could* be an Atheist in this valley of wonders . . .". („Cine vrea, cine poate fi ateu în această vale a miracolelor"). Și în mod special demne de notat, din punctul nostru de vedere, sînt celelalte considerații care pregătesc aici în mod direct *Analitica sublimului* a lui Kant: „. . . ne dăm cu bucurie seama că mintea noastră nu-i lucru puțin, minte care contemplă cu voluptate lucrurile mari. Și tot ceea ce, în vreun fel oarecare, duce în sine urma infinitului, așa cum o duce ceea ce nu înțelegem ușor, datorită măreției obiectului și plinătății simțirii noastre insuflă sufletului nostru nu știu ce uimire plăcută . . .".

Procesul de identificare estetică a peisajului alpin, așadar, nu este o descoperire a naturii de către om, o apropriere pe care omul, fie și numai la modul teoretic, o face cu privire la natură (așa cum atîta vreme am crezut, convinși că raportul omului cu natura s-ar pune exclusiv în termeni posesivi, de *a avea* și de *exploatare;* și nu ca o recunoaștere a propriei existențe în gîndirea naturii), ci ca o facere a naturii din ceea ce omul gîndește și simte: o pătrundere a ideilor și a sentimentelor oamenilor în interiorul naturii, pentru a se obiec-

tiviza în formele acestuia. Cultura care, rînd pe rînd, prin evenimentele mai mult sau mai puțin îndelungate și mai mult sau mai puțin complexe, trece cu întreaga istoricitate proprie *în interiorul* naturii, devine conținut al naturii, aduce istoria *în* natură; și în formele naturii dobîndește propria obiectivitate estetică. Și începutul acestui proces, în măsura în care privește peisajul alpin ca formă sublimă a naturii, putem să-l datăm plecînd de la descripțiile cu care Burnet ilustra, cu o sută de ani înainte de a scrie Kant *Critica puterii de judecată* (și chiar un secol exact înaintea începutului explorărilor științifice ale lui De Saussure: unde, uneori, întîlnim parcă un ecou al prozei latine a lui Burnet ...), considerațiile asupra cărora ne-am oprit nu demult, subliniindu-i apartenența *optimo jure*, nu numai pentru simple motive cronologice, la etapa barocă. Burnet, în fapt, prezintă, în descrierea sa comentată, o imagine a peisajului montan în care este greu să spui unde cedează sublimul baroc locul celui care anticipează romantismul, identitatea obiectului ducînd la o continuitate directă a acestor două momente istorice ale unei aceleiași specificații categoriale.

Să vedem, pentru a ne documenta: și ar fi o lectură cu adevărat fascinantă, în cazul că timpul și spațiul ar permite, întreaga pagină în care Burnet, cu o bogăție de imagini și adjective potrivite, descrie atîtea varietăți, și diformități, și surprize, prin care trece peisajul alpin, cu repeziciune, de la pitoresc la sublim: pentru a conclude că, *cu toate că totdeauna trezesc groază localitățile montane severe și sălbatice, totuși nu le lipsește în marea lor varietate ceea ce face să li se bucure sufletul; și adesea puțin obișnuitul aspect, noutatea însăși a ceea ce ne arată locul, mai mult ne desfată decît frumusețea localităților cunoscute și comune.* Dar sînt și pasaje pe care trebuie să le citim direct, atît de mare este în ele vigoarea descriptivă însoțită de siguranța teoretică: „*Jucundum*

est ex profunda valle prominentia montium supercilia et impendentes montes suspicere: quae tristi umbra involunt subjectos populos, solemque et coelum, maximam partem, adimunt ... [...] ... Ex montis fastigio alia se aperit rerum facies: coelo liberiori hic fruimur, aspectu vero propter multitudinem montium assurgentium, et perturbatum ordinem, interruptissimo. Etiam ex mari mediterraneo non ingratus est aspectus Alpium *et* Apeninorum: *cum praeternavigantibus multiplices vertices et latera ostentat, quandoque nuda, quandoque urbibus et oppidis ornata ...*“[25]. (Cînd goală cînd împodobită cu orașe și cetăți.) Și dacă aici putem spune că are întîietate pitorescul (care în imaginea peisajului montan văzut dinspre mare pare să anticipeze unele descrieri fluviale ale lui De Giorgi Bertola), este vorba de un pitoresc care pregătește sublimul, și în el sfîrșește prin a găsi o semnificație morală. În același fel, pitorescul se va completa cu sublimul, la numai cîteva decenii după publicarea *Tratatului* lui Burnet, în micul poem despre Alpi (1729) și a lui Albrecht von Haller, din care am avut prilejul să citim cîteva fragmente. Aici pitorescul descrierii peisagistice și a scenelor rurale și pastorale are întru totul gustul settecentesc al poeziilor ce cîntă anotimpurile; și este dictat de o simțire nu deosebită de cea cu care Gessner avea să transfere în Alpii elvețieni păstorii greco-siculi ai lui Teocrit; împletindu-se însă foarte strîns cu singurătatea piscurilor, cu primejdia rîpelor: astfel că *plăcuta vedere* intermitentă *a înălțimilor și stîncilor și lacurilor („Ein angenehmes Gemisch von Bergen, Fels und Seen / Fällt nach und nach erbleicht ...“ (Un vălmășag fermecător de creste, stînci și lacuri / Cad în cascadă unele după altele)* este imaginea unei fericiri însoțită de aspra virtute pastorală, sublimă ca piscurile munților în disprețul bogățiilor sale și a citadinilor tihniți *(„Ihr libet immer gleich und sterbet wie ihr lebet“: „voi*

trăiți totdeauna în același fel, și moartea voastră este egală cu trăirea voastră"). Și sublimul („erhaben": în două sensuri, cel propriu și cel figurat) apare lumea pe lîngă piscurile care stau înalte deasupra norilor, apropiind pămîntul de soare: „Denn hier, wo Gotthards Haupt die Wolken übersteigt, / Und der erhabnern Welt die Sonne näher scheint ..." „Căci aici unde culmea Gotthardului străpunge norii, / Și unde lumii sublime soarele îi pare mai aproape".

Chiar de la o vedere din înalt, nu deosebită de aceasta, pitorească, pe care am întîlnit-o în micul poem al lui Haller, plecase Burnet în expunerea despre sublimitatea cu care peisajul ne primește pe sălbaticele altitudini alpestre: „Dacă vreodată pe acest pămînt natura ne-a arătat un spectacol cu adevărat plăcut și demn de un filosof, acest lucru socotesc să mi se fi întîmplat o singură dată: cînd, stînd să privesc de deasupra unei foarte înalte stînci către țărmul Mării Mediterane, mi-a apărut în depărtare, dintr-o parte, albastra întindere, de cealaltă, crestele munților ... [...] ... Nimic nu era acolo elegant, grațios: numai uriașe străluciri, încît să stîrnească astfel plăcere prin măreția lor, printr-un anume gen de nesfîrșire. De o parte zăream suprafețele egale ale mării, întinzîndu-se pînă unde ajungea privirea; de cealaltă, un pămînt cu o înfățișare foarte povîrnită, cu mari volume, de altitudine diferită, înălțate unele, altele aplecate, atîrnate, grămădite; pretutindeni diformitate și un ce anume cumplit. Admiram, de o parte, unitatea și simplitatea naturii și o suprafață netedă, nemărginită parcă; de partea opusă, un amestec multiform de corpuri mari; și lucruri răspîndite în neorînduială: pe care, contemplîndu-le, nu mi-am dat seama de nici o ruină de oraș sau castel ci am avut dinaintea ochilor numai rămășițele unei lumi în fărîme. — În aproape toți acești munți era ceva neobișnuit, minunat, dar mai mult ca toate mie

îmi plăcea stînca pe care ședeam: era cea mai mare dintre toate, și foarte înaltă; și dinspre partea de pămînt își ascundea înălțimea cu cea mai dulce pantă, în timp ce dinspre partea care privea marea, cumplită era povîrnirea, aproape perpendiculară ..."[26].

Peisajul definit de Burnet este peisajul pe care nu peste mulți ani, alt englez, Addison (la rîndul său personaj de prim ordin al istoriei esteticii din secolul al XVIII-lea), avea să-l definească *romantic:* nu fără să-și amintească de o tradiție hagiografică care furnizase subiecte nu numai unui singur pictor sau poet din Seicento (între care, Tesauro, teoretician al sublimului baroc), și fusese celebrată în reprezentările sale picturale, de Giovan Battista Marino. La 13 decembrie 1699, din satul francez Cassis, nu departe de Marsilia, i-au fost de fapt arătate lui Addison și tovarășilor săi de călătorie deșerturile în care legenda vrea ca Maria Magdalena, după ce a părăsit Palestina, să-și fi trecut în lacrimi zilele ce-i mai rămăseseră, locuind într-un peisaj de stejuri și munți solitari, al căror aspect fantastic și patetic („*romantic*" în text), avea să fi inspirat, amintea Addison, povestiri atît de himerice.[27] Și sigur referirea solitudinilor alpestre la ideea de penitență simbolizată în figura Magdalenei — o voluntară samavolnicie folosită împotriva sentimentului vital, care din suferința acesteia scoate motivul de elevație morală — ilustrează continuitatea sublimului baroc și a sublimului romantic (pe care Addison îl atestă și terminologic), în recunoașterea comună într-un peisaj a cărui experiență trăită (și experiența estetică a peisajului este totdeauna, știm asta, autorecunoaștere și autocontemplare a sentimentului unei experiențe trăite) comportă un domeniu al rațiunii cu privire la sentimentul vital: și comportă constituirea în obiect de contemplație estetică, (în care rațiunea devine conștiință a propriei forțe, și se admiră pe sine) a adversităților prin

care trece sentimentul vital. Am citit la vremea cuvenită, în discursul preliminar al lui De Saussure, un accent precis cu privire la sublimarea sentimentului vital în reprezentarea sa estetică prin propriile adversități, în experiența căruia, nu dintr-un spirit de întrecere vulgar ci din interes științific, întreprinde primejdioasa escaladă a înălțimilor montane: „... *Ces excursions sont pénibles, je l'avoue ...[...]... Souvent le Naturaliste, tout près de parvenir à une sommité qu'il desire vivement d'atteindre, doute encore si ses forces épuisées lui suffiront pour y arriver, ou s'il pourra franchir les précipices qui lui en défendent l'accés ...*". („... *Aceste excursii sînt grele, mărturisesc ...[...]... Adesea naturalistul aproape să ajungă la culmea pe care vrea demult să-o cucerească începe să se îndoiască dacă puterea ce i-a mai rămas îi va fi de ajuns, sau dacă va putea trece peste prăpăstiile din cale ...*"). Mai departe, în descrierea specială a ascensiunii efectuate de el pe Mont Blanc în august 1787, nu numai o dată De Saussure amintește de eforturile chinuitoare, de simțămîntul de groază pe care acea ascensiune i le-au trezit — și forța povestirii nu numai că nu scade ci crește prin limpezimea unei proze care nu face nici o concesie nici unei emfaze care ar permite o atestare barocă sau romantică a sublimității trăite a naturii.[28] Și cu privire la autoconsolidarea sentimentului vital prin contemplarea a ceea ce în natură îl primejduiește și îl jignește (fiind, în același timp și contemplarea de sine ca amenințat și jignit, împreună cu natura amenințătoare, ofensivă), cu privire la această autoconsolidare a sentimentului vital chiar prin violența pe care o folosește împotriva lui contemplația peisajului în care ne găsim și ale cărui primejdii trebuie să le înfruntăm, n-am putea găsi o ilustrare mai limpede și mai completă decît cea pe care o citim în paragraful unde De Saussure povestește ascensiunea pe

Mont Blanc, făcută de el, împreună cu cîțiva ghizi din Chamonix, în august 1787 „... *Avant de s'engager dans un mauvais pas, il faut commencer par contempler le précipice et s'en rassasier pour ainsi dire, jusques à qu'il ait épuisé tout son effet sur l'imagination ...*"[29]. („... *Înainte de a porni să faci un nou pas, trebuie să începi prin a contempla prăpastia și să te saturi, ca să spunem așa, pînă cînd și-a epuizat întreg efectul asupra imaginației ...*").

Variatele și multiplele și bogatele mărturii ale călătorilor și exploratorilor din secolul XVIII — literați ca De Giorgi Bertola, oameni de știință ca De Saussure, eseiști la limita între literatură și filosofie ca Addison ... — ne ajută așadar să identificăm unele aspecte ale naturii pe care ei, cu scrierile lor, au contribuit s-o instituționalizeze estetic, punct în care se unesc, obiectivîndu-se în imaginea naturii, și devenind în ea simultane, momente succesive ale istoriei culturii și gustului chiar dacă sînt în conflict între ei: de exemplu cosmogonia mistico-apologetică a lui Burnet putea fi în conflict cu experimentalismul iluministic al lui De Saussure sau, în generația precedentă lui, a unui alt elvețian, medicul-fiziolog-poet Von Haller. Întrucît chiar în această obiectivizare a lor și cristalizare comună, întrupîndu-se în natura estetic considerată, acele momente ajung la noi toate prezente deodată în prezența naturii, și în această prezență a lor simultană echivalează eventualele incompatibilități reciproce. Pentru istoricul esteticii, apoi, instituționalizarea peisajului fluvial în scrisorile de pe Rin ale lui De Giorgi Bertola, instituționalizarea peisajului alpin, cel mai aspru și pînă acum cel mai temut dintre peisajele montane, în opera lui Rousseau sau a lui Haller sau a lui De Saussure, sînt un ajutor prețios; și dovedesc felul în care istoricitatea peisajului (nu ca natură în istorie, ci, repetăm, ca *istorie în natură)* este locul potrivit pentru a studia continuitatea — dincolo de diversa lor manifes-

tare în poeticile istoric condiționate — schemelor estetice supraistorice, tocmai, pitorescul, grația, sublimul. Și este de mare interes să vedem cum în unele texte literare de a doua mînă, atribuite pe bună dreptate culturii baroce prin concepția care le inspiră, prin stil, prin ambiția de a reînnoi în sine, întrecînd modelele antichității, poate fi recunoscută, atunci cînd descriau natura alpestră, și sentimentul sublimului pe care-l încearcă cel care face din ea o experiență trăită, o continuitate a sublimului baroc și a sublimului romantic: tranziția obiectivă, se poate spune, de la unul în celălalt. Astfel într-un poem latin cu intenții encomiastice, descrierea orașului Torino dedicată lui Victor Amedeu al II-lea de către iezuitul nisard Camillo Maria Audiberti, cu care nu este posibil să nu se întîlnească oricine ar vrea să cunoască direct critica adecvată grădinăritului baroc și crescută odată cu el: unde cele dintîi pagini ale micului poem *Augusta Taurinorum* povestesc o călătorie de la Nisa la Torino astfel că cititorului interesat de anume teme, nu este cu putință să nu-i fie pe plac modul în care este descris aici peisajul alpin, prospectarea sublimului baroc (atribuit de o infinitate expusă ca multiplicitate infinită care crește peste ea însăși) ca anticipare a sublimului romantic: prezență directă, acesta din urmă, a infinitului ca valoare formală a finitului. Infinitatea multiplă a finității devine aici infinitate ce se anunță în finit în măsura în care formele lui stau deasupra micimii noastre, înspăimîntînd fragilitatea noastră: „... *Post tergum monte relicto / Mons oculis subit alter, et alter: summa potiri / Crederis, ima tenes; quaerisque in culmine culmen: / Ut periise putans, mirere cacumina nasci* ...“[30] Și descrierea își ridică tonul, pînă la vîrtejurile, dacă se poate spune astfel, ale sublimului baroc: ca atunci cînd zgomotul apei în fundul trecătorii este în așa fel, încît însăși natura, ascultîndu-l, se îngrozește de ea, care îl scoate —

„... *Se odit natura: locusque / Horridus ipse sibi est* ...“ — și muntele fuge către ceruri din fundul văilor — „... *e vallibus imis / in Coelum fugit* ...“[31]. Dar nu ne vom opri mai mult decît este nevoie: ne vom limita, dimpotrivă, la a indica dramatismul cu care autorul își povestește propriul conflict victorios cu furtuna care îl face să invidieze de-a dreptul soarta naufragiaților pierduți în mijlocul Oceanului[32] — nimic altceva neinteresîndu-ne aici, pentru scopurile noastre, decît înălțarea naturii înspăimîntătoare (ceea ce va fi sublimul dinamic la Kant) ca un antagonism al virtuții umane și al curajului uman[33]; și prin urmare imixtiunea într-un aspect al naturii, în muntele cumplit și primejdios, descris în termenii sublimului baroc, a acelei supremații a rațiunii asupra înclinațiilor care, în același aspect al naturii, va fi romantic celebrată, după lecția lui Kant.

Peisajul, la acest punct, ni se limpezește definitiv ca o natură devenită formă a culturii și a istoriei, chiar în măsura în care a fost instituționalizată estetic de gust care este aspectul estetic al culturii și al istoriei. Astfel, instituționalizarea și consacrarea peisajului fluvial și a peisajului montan, fapt petrecut în secolul al XVIII-lea, odată ce le-am reconstituit în evoluția lor și ne-am apropiat de cele mai autorizate mărturii cu privire la ele, ne-au arătat, în aceste două aspecte peisagiste ale naturii, forma în care ideea pitorescului trece de la gustul baroc la cel romantic (și am putea să ajungem chiar la disoluția din secolul al XIX-lea tîrziu a acestuia din urmă: pînă la degradarea lui în imagism de carte poștală ilustrată, antecedent imediat al *kitsch*-ului, pe care, în zilele noastre, îl toarnă în pliantele lor agențiile turistice și întreprinderile de hoteluri), și forma (și ea expusă profanării *kitsch*-ului turistico-industrial), în care sublimul baroc s-a transferat prin meditații iluministe în sublim romantic. Chiar reducerea la nivelul *kitsch*-u-

lui a pitorescului fluvial și a sublimului montan este de altminteri o mărturie de cultură; sau mai bine zis de regres cultural; indice al samavolniciei comise împotriva culturii de comerțul, care, prin aproprierea naturii, operează o violentă profanare, degradînd la simplu *preț* ceea ce la origine era *valoare* estetică și metafizică, ca atare în afara comerțului. Pentru a recupera valoarea originară a acesteia, trebuie să reducem acum mai departe analiza peisajului ca identificare de natură și cultură: natură care primește în ea cultura, și se constituie ca formă estetică — în care cultura este trăită în unitate, uneori solidară (grație, pitoresc) și uneori (ca în sublim) anatagonistă — a sentimentului vital și a sentimentului estetic: cultură care se oglindește și se recunoaște în formele naturii și devine un conținut al esteticității acesteia. Și pentru a trece la această nouă fază a cercetării noastre, nici o cale nu ne va folosi mai mult decît unele definiții ale peisajului, formulate acum cîteva decenii de Rudolf Borchardt: un scriitor, exponent al celei mai rafinate inteligențe și sensibilități germano-evreiești, peste care se lăsase pe nedrept un văl de uitare în acești ultimi ani. Peisajul, scria Borchardt (și vom găsi dezvoltarea acestei definiții în paginile scrierilor sale) este *schimbarea istorică prin intermediul experienței sufletului, a ceea ce este văzut de ochiul spiritual dar care pentru văzul pur fizic este doar aspectul delimitat și condiționat al unei părți a suprafeței terestre*[34] Și de la această definiție propusă trebuie să pornim în viitoarea fază a cercetării noastre, și să o restituim contextului său originar.

NOTE

1. „Cînd fără să rostesc o vorbă, am intrat în grădină, și o dată intrat m-am simțit vioi și vesel, și, aflați că mă credeam cu adevărat în Paradisul Pămîntean: într-atîta era locul de plăcut, că nici nu părea să fie real... Păsări cîntătoare erau o mulțime, adunate în grădină..." — *Le roman de la Rose,* în: *Poètes et romanciers du Moyen Age,* Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 562.
2. „Nu aici își dă sufletul grația murindă la nașterea unei flori îmbobocinde; nici aici de fapt roza, copilă dimineața, nu lîncezește bătrînă seara, ci totdeauna bucurîndu-se de o aceeași înfățișare, întinerește la dorul unei veșnice primăveri. Aici frigul nu face să înghețe florile, nici vara nu le usucă. Aici nici dezlănțuita mînie a lui Boreu, nici Notus nu răscolește aerul, nici săgețile grindinei nu amenință. Tot ce alină văzul, ce îmbată auzul, desfată gustul și nările și este dulce la pipăit, totul păstrează în sine acest loc între toate locurile..." A. DE LILLE, *Anticlaudianus,* lib. I, 64—73, ed. critică sub îngrijirea lui R. Bossuat, Paris, Vrin, 1955, p. 59.
3. A (DE GIORGI) BERTOLA, *Viaggio sul Reno (Călătorie pe Rin)* (1795), ed. Baldini, cu prefața lui Paolo Monelli, Novara, De Agostini, 1963, p. 24. Privitor la De Giorgi Bertola și ideile sale estetice, mai ales în relație cu subcategoria pitorescului, a se vedea: W. BINNI, *Preromanticismo italiano (Preromantismul italian)* (1947), Neapole, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, pp. 225—235.
4. *Idem,* pp. 29—30.
5. „Stînca împrejmuită cu turnuri de la Drachenfels privește amenințătoare largul și șerpuitorul Rin, al cărui sîn lichid se umflă mult între malurile care produc hrana; colinele bogate în copaci înfloriți, și cîmpiile care făgăduiesc grîne și vin, și risipitele orașe care le înconjoară, ale căror ziduri albe strălucesc de departe de-a lungul lor... și țărăncuțele cu ochii albaștri întunecați și cu mîinile oferind cele dintîi flori pășesc zîmbitoare prin acest paradis; deasupra, desele turnuri feudale își înalță zidurile lor cenușii prin frunzișul verde, și nenumăratele stînci care se înclină prăpăstios și nenumăratele arcuri care orgolioase se sfarmă, domină această vale de bolți de vie... Rîul spumegă și aleargă cu noblețe; vraja acestui pămînt de zîne în fiecare din miile lui de rotiri dezvăluie altă frumusețe tot mai proaspătă, schimbătoare în jurul nostru...". BYRON, *Childe Harold,* c., III, v. 51—55, tr. cit., vol. II, pp. 40—43.
6. V. HUGO, *Le Rhin,* Paris, 1845, scrisoarea XX, vol. II, pp. 29—31.
7. Ibidem.
8. *Viaggio sul Reno (Călătorie pe Rin),* ed. cit., p. 91.
9. *Idem,* p. 91.

10. Din mai sus amintitele *Memorials of a tour in the Continent*, a se citi *In a carriage upon the Banks of the Rhine*, în: *Poetical Works of Wordsworth*, ed. cit., p. 266.
11. *„Die Luft ist kühl und es dunkelt, / Und ruhig fliesst der Rhein; / Der Gipfel des Berges funkelt / Im Abendsonnenschein . . .“*. H. HEINE, *Die Heimkehr*, 2, după tr. it. de Ferruccio Amoroso în: *Poesie di Enrico Heine (Poeziile lui Heinrich Heine)*, Milano-Napoli; Ricciardi, 1952, p. 93: *„. . . Răcoroasă este boarea, și seara / și lin alerga Rinul; / Muntele în vîrf scînteie / în soarele care scade mereu . . .“*.
12. M. SCHWIND, *Kulturlandschaft als geformter Geist*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1964.
13. *Idem, Kulturlandschaft als objektivierter Geist* (1948). *„Objektivierter Geist“* este un concept hartmannian.
14. „Cineva crede că are dinaintea lui Oceanul nemărginit. Asemenea Oceanului, stepa ne umple sufletul cu sentimentul infinitului, și prin acest sentiment dezlănțuindu-se parcă din impresiile sensibile, cu excitări spirituale de ordin mai elevat“, *Über die Steppen und Wüsten* (1807) în: A. VON HUMBOLDT, *Kosmiche Naturbetrachtungen*, cit., p. 157.
15. A se citi unele considerații ale lui T. E. Lawrence la timpul lor sugestive pentru cine le citea într-un context pe atît de aventuros pe cît, se credea, de străbătut de sentimente liberale: „. . . A aparține deșertului însemna . . . [. . .] . . . a fi condamnați la o bătălie fără sfîrșit cu un dușman care nu însemna omenire și nu însemna viață; nici un lucru oarecare, ci speranța însăși . . . [. . .] . . . Omnipotentul și Infinitul erau doi dintre cei mai de luat în seamă dușmani, ba chiar unicii pe care un om meritînd acest nume ar putea să-i întîlnească, întrucît erau monștrii creați de spiritul său însuși, și dușmanii cei mai puternici sînt totdeauna cei mai aproape de noi . . .“ T. E. LAWRENCE, *La rivolta nel deserto (Revolta în deșert)*, tr. it. de Arrigo Cajumi, Milano, Mondadori, 1930, p. 205.
16. *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, par Horace-Benedict de Saussure, Professeur de Philosophie dans l'Académie de Genève, to. I, Neuchâtel, 1789, p. III. Inutil să spunem că o pagină ca aceasta ar fi aproape lipsită de sens, dacă cineva ar scrie-o astăzi: abandonul *sublimului* și dorința unei perene nemijlocite satisfaceri a *sentimentului vital*, fie chiar în dauna gustului și a culturii (și ceea ce pentru fiecare

în parte este gust, cultură, este, pentru comunitatea socială a tuturora, civilizație) au vrut ca de acum la vîrfurile cele mai înalte să se ajungă fără osteneală și fără primejdie — în afară de cazurile cînd intră în joc ambițiile sportive, aproape cu totul străine sferei estetice — și au pus să se construiască nu numai căile ferate (pe care Ruskin le deplîngea, și acum sînt salvate de vechime, și de posibilitățile pe care le oferă unei pure și întîrziate contemplații), ci autostrăzile, care împut aerul cu gazele reziduale ale combustiei interne; și instalații electrice de tot felul, care fac atît de ușor și rapid urcatul și coborîtul, pe cît de dificilă și aproape imposibilă fericita contemplație hrănită din suferințe stăpînite și din acea specie de triumf asupra lor înșiși, prin care sublimul era, după Kant, forma estetică a moralității pure.
17. *Idem*, p. IV.
18. A se vedea, de exemplu: „. . . Noul cot al fluviului prin urmare m-a transportat pe nesimțite într-o altă lume; altă lumină, alte umbre, alte gradații; un oraș în față, două fortărețe dominînd înălțimile, sate și căsuțe singuratice răspîndite prin trecători pitorești și pe coaste îmbelșugate, împrejmuire de munți care acum cu o plăcută groază se înalță peste toate, se apleacă, acum se adună, unduiesc, o iau la goană, munți aici diferit înveșmîntați, acolo aproape goi, dar niciodată într-o singură culoare. Toate obiectele deveneau mai interesante pe măsură ce deveneau pentru noi mai distincte: ceea ce în perspectivă nu se întîmplă totdeauna, după cum prea bine se știe. Rinul se lărgea seniorial; calitățile luminii și umbrei diferit modificate; verdeața malurilor mai vie și mai deasă . . .“ (ed. cit., scrisoarea XVII, p. 88); sau din scrisoarea a nouăsprezecea: „. . . Cerul și pămîntul acela se desfășurau dinaintea ochilor noștri într-o splendidă gradație; la fiece minut o nouă scenă. Astfel, desfășurarea ieșea din obișnuit întrucît se făcea într-un spațiu închis și limitat de cer și pămînt, în care toate părțile dobîndeau un aer de contrast mai bine exprimat; și în același timp, înnodîndu-se unele cu altele, formau o unitate, ba chiar erau o unitate: prin urmare un tot perfect care nu lăsa loc unei distrugeri, și care era pentru noi ca un tablou adunat într-o ramă. Și cu văzul și cu spiritul aveam să măsurăm noi în mai multe sensuri cîmpul acelui singular bazin: care multă vreme va rîde între lumină, golfuri și goelete, și complexul locului trezea

în tine ceva totodată patetic; dar de acel gen care s-ar atribui aproape unei fizionomii întristate cu dulceață și gînditoare, peste care ar străluci un zîmbet..." (idem. p. 98). Nu s-ar putea găsi un exemplu mai mulțumitor pentru o *mediativitate* a pitorescului settecentesc, între grație și sublim. Alt exemplu de pitoresc, calificat cu siguranță teoretică, îl dă Bertola în scrisoarea a treizeci și treia referitoare la afluenți, așa cum apar celui care călătorește navigînd pe un fluviu: „Dincolo de lărgimea care mărește malurile, pregătesc o plăcută hrană spirituală imaginației noastre..." (cit., p. 148).

19. *Voyages dans les Alpes*, vol. I, p. IV, cit.
20. Ne limităm aici la a transcrie prima strofă a micului poem al lui Shelley, pentru a-i dovedi corespondența cu concepția peisajului alpin ca *sublim* prin excelență: *„The everlasting universe of things / Flows through the mind, and rolls its rapid waves, / Now dark / now glittering / now reflecting gloom / Now lending splendour, where from secret springs / The source of human / Thought its tribute brings / Of waters, / with a sound but half its own, / Such as a feeble brook will oft assume / In the wild woods among the mountains lone, / Where waterfalls around it leap for ever, / Where woods and winds conted, and a vast river / Over its rocks ceaselessy burst and raves". (Eternul univers al lucrurilor / străbate mintea și-și rostogolește valurile repezi / cînd întunecate / cînd strălucitoare, / cînd reflectînd tristețea, / cînd împrumutînd lumina din tainice unde / Izvorul gîndului uman / acolo își aduce tributul său / de ape / cu un sunet firav / întocmai unui pîrîiaș / În pădurile sălbatice din munții pustii / Unde cascadele din preajma lor cad din totdeauna / Și unde vîntul se înlănțuie cu pădurea și unde rîul / cel mare țîșnește și curge peste stînci neîncetat.)* *Mont Blanc*, în: *The complete poetical Works of Percy Bisshe Shelley, ed. cit.*, p. 532). Și trebuie amintit că acest poem este din 1816, an în care Byron, care se găsea împreună cu Shelley la Geneva, a scris al treilea cînt din Harold; unde, în unele strofe (101 și urm., ed. și tr. cit., vol. II, pp. 74—75) sublimul romantic al peisajului alpin este expus în termeni de adevărat și propriu misticism estetic. Și nu putem uita, la aproape douăzeci de ani mai tîrziu, unele aparții ale sublimului montan *(At Vallombrosa)* în *Memorials of a Tour in Italy*, 1837, de Wordsworth, dedicate lui Henry Crabb Robinson (to-

varăș de călătorie al lui Wordsworth, și de pe atunci auditor la Jena, a lecțiilor de *Filosofia artei* ale lui Shelling cu explicite trimiteri la Milton (în: *Poetical Works of Wordsworth*, ed. cit., p. 287 ș.u.). A se citi și *Echo, upon the Gemmi*, 1820 *(idem*, p. 274), unde fenomenul ecoului într-o văioagă alpină este caracterizat estetic, în afara descrierii poetice, cu adjectivul „sublim".

21. In: *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, Oxford University Press, (1912), 1970, p. 377, n.
22. *Idem*, p. 366 ș.u. Prima oară publicată în cotidianul *Morning Post; idem*, p. 572 ș.u. Textul (în ediție definitivă) și trad. it., S. T. COLERIDGE, *Poemetti e liriche (Mici poeme și poezii)* sub îngrijirea lui Carrado Lutri, Florența, Sansoni, 1953, p. 188 ș.u.
23. *„Asemenea melodiei fermecătoare și dulci / Atît de dulci, în auzul inconștient, / Tu, între atîtea, te confunzi cu spiritul meu, / Iată, cu viața mea și cu însăși tainica sa bucurie, / Pînă ce sufletul dilatat, răpit, transformat, / Trecînd cu totul în viziunea puternică, aici, așa cum în forma connaturală se dilată spre cer" — Imn înainte de răsăritul soarelui în valea Chamonix* tr. cit., vv. 17—23.
24. TH. BURNETII, *Telluris Theoria Sacra*, ediția ultima, Amsterdam, ap. Joannem Walters, 1699, pp. 51—52.
25. „Minunat lucru este din fundul unei văi să privești în înalt proeminenta povîrnire a munților, dominarea amețitoarelor pante: care înfășoară într-o umbră întunecată satele așezate pe ele, luîndu-le soarele și cea mai mare parte din cer... [...] ... Alt aspect al lucrurilor se dezvăluie ochilor noștri de pe înălțimea munților: aici ne bucurăm de un cer mai liber, de o vedere pretutindeni întreruptă din cauza nenumăratelor piscuri de munți care din toate părțile se ridică în dezordine. Chiar și din Marea Mediterană este mai mult decît plăcută vederea *Alpilor* și *Apeninilor:* care, celui ce călătorește pe mare, îi arată multe creste și coaste, cînd despuiate și cînd împodobite cu orașe și castele...", *Idem*, p. 57.
26. *„Si quod Natura nobis dedit spectaculum in hac tellure, vere gratum et philosopho dignum, id semel mihi contigisse arbitror; cum excelsissima rupe speculabundus ad oram maris meditarranei, hinc aequor caerulum, illinc tractus Alpinos prospexi... [...] ... nihil hic elegans aut venustum, sed ingens et magnificum, et quod placet magnitudine sua et quadam specie immensitatis. Hinc intuebam maris aequabilem*

superficiem, unque et usque diffusam, quantum maximum oculorum acies ferri potuit; illinc disruptissineam terrae faciens, et vasta moles varie elevatas aut depressas, erectas, propendentes, reclinates coacervatas, omni situ inaequali et turbido. Placuit, ex hac parte, Naturae et semplicitas, et inexhausta quaedam planities; ex altera, multiformis confusio magnorum corporum, et insanae rerum strages: quas cum intuebar, non urbis alicuius aut oppidi, sed confracti mundi rudera, ante oculos habere mihi visus sum. — In singulis fere montibus erat aliquid, insolens et mirabile, sed prae caeteris mihi placebat illa, qua senolliori ascensu altitudinem suam dissimulabat, qua vero mare, horrendum praeceps et quasi at perpendiculum facta..." — BURNET, *Theoria Sacra Telluris*, ed. cit., p. 56. Traducerea este liberă, după sens, nu literală.

27. „*... the Desarts, which have been rendered so famous by the Penance of Mary Magdalene who... [...] ..., is said to have wept away the rest of her Life among these solitary Rocks and Mountains. It is so Romantic a Scene, that has always probably given occasion to such Chimerical Relations...*" („*... deșerturile care au devenit celebre datorită penitenței Mariei Magdalena ... [...] ... se spune că și-a petrecut restul zilelor printre aceste stînci singuratice și munți pustii. Este atît de romantică ca scenă încît a dat, probabil, ocazia la numeroase legături himerice...*" J. ADDISON, *Remarks on several Parts of Italy in the Years 1701, 1702, 1703;* citez după a o doua ediție: Londra, 1718, p. 2. Privitor la Magdalena penitentă în deșertul stîncos, (cu expunere conceptuală a sublimului) să amintim sonetele din *Galleria Cavalerului Marino* despre Magdalena lui Tițian V și VI: „*Schimbă (o gînd înțelept, sfîntă voință) / cu o tristă peșteră sălbatică bogatul acoperiș / ... ... / De sete-ți este rîul, de hrană frunzele / Pietrele și spinii prețuitului tău pat, / ...; și: „O cît de frumoasă în grota pustie / Sărmană pustnică stai / O cît de limpede, acolo așadar iei seama, / Umbra o luminezi cu celeste raze... [...] ...*

28. A se citi de exemplu: „*... Nous entrames sur le glacier, vis-à-vis des blocs de granit, à l'abri desquels nous avions dormi; l'entrée est très facile, mais bientôt après l'on s'engage dans un labyrinthe de rochers de glace séparés par des larges crevasses... [...] ...; et il y a des moments où après être descendu dans ces abîmes, entourés de murs de glace presque verticaux, on*

ne peut pas se figurer par où l'on sortira..." (*Am pășit pe ghețar printre blocurile de granit, la adăpostul cărora am dormit; intrarea este lesnicioasă, însă, în curînd intrăm într-un labirint de stînci de gheață despărțite prin crevase largi... [...] ...; și sînt clipe cînd după ce ai coborît în aceste abisuri, înconjurat de ziduri de gheață verticale, nu prea poți să-ți imaginezi pe unde vei ieși...*"), *Voyages dans les Alpes*, vol. IV, Neuchâtel, 1796, p. 156.

29. *Idem*, p. 167. Trebuie să mai citim, la paragraful 1991, povestirea privind ajungerea pe vîrful Mont-Blancului: „*... cette arrivée ne fut pas un coup de théâtre, elle ne me donna même pas d'abord tout le plaisir qu'on pourrait imaginer: mon sentiment le plus vif, le plus doux, fut de voir cesser les inquiétudes dont j'avais été objet ... [...] ... Cependant la vue de montagnes me donna une vive satisfaction...*" („*... această realizare nu a fost o lovitură de teatru, nici nu mi-a dat plăcerea pe care mi-o închipuiam: sentimentul cel mai viu, cel mai dulce, a fost dat de faptul că mi-a trecut neliniștea care mă bîntuia... [...] ... Cu toate acestea vederea munților mi-a dat o vie satisfacție...*") *idem*, pp. 175—176. Și ceva mai departe: „*... du côté du Midi, l'horizon couvert à perte de vue de hautes cimes, variées dans leurs formes, et dans celles de leurs groupes, mélangées de neige et de rochers, et entrecoupées de vallées verdoyantes, présentent un ensamble également singulier et magnifique...*" („*... spre miazăzi, orizontul acoperit pînă în depărtare de culmi înalte, variate prin formele lor și prin cele ale crestelor pe care le alcătuiau, pline de zăpezi și de stînci, și străbătute de văi verzi, prezintă un ansamblu și singular și magnific...*") *idem*, p. 185.

30. „După ce am lăsat în spatele meu un munte, iată un alt munte îmi iese în față, și un altul, și încă un altul: ți se pare că ești pe culme; și în schimb stai jos în fundul văii, și cauți în înalt vîrful; cînd crezi că n-ar mai fi vîrfuri în fața ta, cu uimire vezi cum izvorăsc altele". În: *Regiae Villae Sylvae Epigrammata Auctore Camillo Maria Audiberto*, S. J., (1710), Milano, 1711, pp. 70—71. Traducere liberă. Și trebuie să amintim aici, exemplul universal cunoscut de sublim romantic dat de o experiență analogă acesteia (și pe care toți călătorii îl încercau, apropiindu-se de văile alpine, înainte de deschiderea tunelurilor feroviare), povestirea diaconului Martino, în al doilea act al dramei *Adelchi* a lui Alessandro Manzoni: „*... și eu,*

din vale în vale trecînd totdeauna; ori dacă uneori / De pe o pantă lesnicioasă apărută dinainte-mi / Vedeam o creastă, și-i atingeam vîrful, / Alte mai înalte culmi, înainte, în jurumi, / Îmi stăteau încă...".

31. *Augusta Taurinorum*, în: *Regiae Villae Sylvae Epigrammata*, cit., p. 71.
32. „... Vestra carinae / Naufragia optavi quotins ego!...", „De cîte ori am dorit eu naufragiul corăbiei voastre..." *idem*, p. 72.
33. *„In Coelum, in ventos, inimiquaque nubila pugno... Cum turbine curro, Donec ubi videoque viam, montemque deesse; / Margine et horrendae saliunt mihi corda ruinae; / Colligo me, fortisque metu, sed morte putata Pallidus; ora et equum torsi coeloque resisto"*
„Mă lupt cu cerul, cu vîntul, cu norii vrăjmași. Mă întrec cu furtuna, pînă cînd căd că nu mai există drumul și muntele: / și inimile-mi bat pe marginea îngrozitoarei ruini; / Mă strîng, puternic prin frică, dar palid din pricina morții închipuite, îmi strunesc chipul și calul și rămîn nemișcat în cer" idem, p. 72. Cu un stil total diferit, o experiență analogă în De Saussure, IV, cit., p. 157, unde este descrisă traversarea unor punți de zăpadă peste crevase *„...quand on passe sur ces voutes minces suspendues au-dessus des abîmes, on les voit [le guide] marcher dans le plus profonde silence..." „Cînd pășești peste aceste bolți firave suspendate deasupra abisurilor vezi (călăuza) pășind în cea mai mare liniște..."* Și în această liniște a muntenilor, experiența dramatică a unei naturi amenințătoare are o sublimitate proprie kantiană.
34. R. BORCHARDT, *Der leidenschaftliche Gärtner, (Grădinarul pasionat)*, Zürich, Die Arche, 1951, p. 170. Și ceea ce scrie Borchardt în nota finală a cărții sale, cu privire la tendința modernă de a face totul comerciabil are însemnătate pentru reducerea la nivel de *kitsch* a peisajului comercializat: un aspect al masificării culturale, și, derivînd de aici, al vulgarizării lumii contemporane.

X
PEISAJUL, TINEREȚEA LUMII

1. Natura ca civilizație și civilizația ca natură. Cercetarea pe care am făcut-o pînă acum ne-a dus treptat la constatarea că peisajul este natură în care civilizația se oglindește pe sine, se recunoaște pe sine, identificîndu-se în formele sale; care forme, o dată ce civilizația, o civilizație cu întreaga sa istoricitate, s-a recunoscut în ele, se configurează în ochii noștri ca forme, totodată, ale naturii și ale civilizației. Putem spune dimpotrivă, în termeni la prima vedere paradoxali, că formele peisajului sînt forme ale naturii ca forme ale civilizației care în acea natură, în acel aspect particular al naturii a recunoscut un fel de oglindă a perfecțiunii pentru un anume mod de a determina categoria estetică; și sînt forme ale civilizației, ca forme ale naturii în care acea civilizație s-a obiectivat și, s-a infinitizat pe sine, ca să spunem astfel, modelînd propria temporaneitate în dimensiunea temporală a naturii: care, așa cum am văzut la început, conține temporaneitatea, și în măsura în care pune stăpînire pe temporaneitate și face din ea propriul conținut, o ridică pînă la sine; și-i conferă propria durată ce cuprinde succesiunea dar triumfă peste ceea ce este vremelnic în succesiune. Recunoașterea modului în care cultura estetică din secolul al XVIII-lea a instituționalizat unele aspecte ale peisajului — pei-

sajul fluvial, peisajul alpin; și apoi, cu Humboldt, stepele și deșerturile — stabilindu-le ca modele instituționale pentru anumite determinări ale categoriei estetice, pentru idealuri ca *pitorescul* sau *grația* sau *sublimul*, a furnizat, din acest punct de vedere, exemple destul de doveditoare; cărora, dacă vrem, am putea să le adăugăm, ca o documentație ulterioară, ideea grației așa cum peisagistic s-a întrupat (în acea parte a culturii secolului al XVIII-lea pe care o identifica în natură grația) în peisajul exotic sau cel puțin în unele imagini de peisaj exotic, care nu pot fi uitate sau ignorate de un studiu ca al nostru. Spunem: peisajul Tropicelor, perpetuă inocentă sărbătoare a naturii: „... *La rivière qui coule devant ma porte passe en ligne droite à travers les bois, en sorte qu'elle me présente un long canal ombragé d'arbres de toutes sortes de feuillages: il y a des tatamaques, des bois d'ébène, et de ceaux qu'on appelle ici bois de pomme, bois d'olive, et bois de cannelle; des bosquets de palmistes élèvant ça et la leurs colonnes nues, et longues de plus de cent pieds, surmontées à leurs sommets d'un bouquet de palmes, et paraissent au-dessus des autres arbres comme une forêt plantée sur une autre forêt ... [...] ... Des odeurs aromatiques sortent de la plupart de ces arbres ...[...] ... À la fin de l'été plusieurs espéces d'oiseaux étrangers viennent, par un instinct incompréhensible, des regions inconnues, au-delà des vastes mers, récolter les grains des vegetaux de cette île, et opposent l'eclat de leurs couleurs à la verdure des arbres rembrunie par le soleil ...[...]... Les singes, habitants domiciliés de ces forêts, se jouent dans leurs sombres rameaux, dont ils se detachent par leur poil gris et verdâtre, et leur face toute noire; quelques-unes s'y suspendent par la queue et se balancent en l'air; d'autres sautent de branche en branche portant leurs petits dans leurs bras. Jamais le fusil meurtrier*

n'y a effragé ces paisibles enfants de la nature. On n'y entand que des cris de joie, des gazouillements et des ramages inconnus de quelques oiseaux des terres australes, que repetent au loin les echos de ces forêts ...[...] ... L'air, sans cesse renouvelé par le mouvement des eaux entretient sur les bords de cette rivière, malgré les ardeurs de l'été, une verdure et une fraîcheur qu'on trouve rarement dans cette île sur le haut même des montagnes ..."[1]. („... *Riul care curge pe dinaintea porții mele străbate în linie dreaptă pădurea, astfel că îmi înfățișează un lung canal umbrit de arbori cu frunzișuri de tot felul: sînt tatamaci, pilcuri de abanos, și din cele care se numesc pe aici păduri de meri, de măslini, și păduri de scorțișoară; boschete de palmieri își înalță ici și colo coloanele lor golașe și lungi de mai mult de o sută de picioare, în vîrf cu un buchet de frunze, și par peste ceilalți arbori ca o pădure plantată pe o altă pădure ...[...] ... Parfumuri înmiresmate emană cea mai mare parte dintre acești arbori ...[...]... La sfîrșitul verii mai multe specii de păsări străine vin, dintr-un instinct de neînțeles, din regiuni necunoscute, de dincolo de întinsele mări, să strîngă semințele vegetației acestei insule, și opunînd strălucirea culorilor lor verdelui întunecat de soare al arborilor ...[...]... Maimuțele, locuitori ai acestor păduri, se joacă între ramurile lor întunecoase, de care se detașează prin blana lor cenușiu verzuie și fața lor în întregime neagră; unele se prind de coadă și se leagănă în văzduh; altele sar din cracă în cracă ducîndu-și puii în brațe. Niciodată o pușcă ucigătoare n-a înfricoșat aici acești liniștiți copii ai naturii. Nu se aud decît strigătele de bucurie, ciripitul și piuitul necunoscut al unor păsări din țările australe, care repetă în depărtări ecourile acestor păduri ... [...] Aerul, fără încetare înnoit de mișcarea apelor menține pe malurile acestui rîu, în ciuda arșiței verii, o vegetație și o răcoare pe care*

rareori o găsești în această insulă chiar în înaltul munților . . .").

Peisajul tropical este, vădit, (celălalt model settecentesc de peisaj de *grație*) Extremul Orient al cunoscutelor *„chinoiseries"*; închipuit și instituționalizat estetic, de un gust la originile căruia stau, cum se știe, povestirile misionarilor din secolul al XVII-lea; acele povestiri ale părinților iezuiți a căror amintire este documentată aici cu lectura unei pagini destul de cunoscute, datorită celui care, dintre ei, s-a bucurat de un mai mare prestigiu literar printre scriitorii italieni ai secolului său, și pe care nu numai o dată ni s-a întîmplat să-l întîlnim, conduși de necesitățile interne ale studiului nostru: Bartoli, autor al unui eseu despre China, unde se spune că, în acea parte a lumii nu ar fi „. . . palmă de pămînt necultivat sau cultivat care să nu dea roade de mai multe ori pe an. Slavă domnului că este toată străbătută de rîuri, ramificate și risipite într-o curgere și o șerpuire atît de variată, încît pătrund și scaldă fiecare colțișor; și acolo unde natura nu le-a îndrumat, nici nu le-a condus, prin ample și drepte canale, între maluri zăgăzuite de un zid de pietre mari bine tăiate și uneori în lungul a vreo sută de mile; cheltuială și muncă mai presus de măreția romană. Orașele aproape toate de-a lungul unui rîu, sau pe malul lacurilor, maiestoase la vedere, delicii ale plăcerii, nu știi care mai mult: și prin marea fertilitate a pămîntului, întreaga Chină pare o Olandă, o Flandră . . . [. . .] . . . Nu vreau să vă vorbesc din nou aici despre ceea ce am scris într-o carte, despre nenumăratele și prea onoratele sale corăbii, închise într-un frumos palat și care au: punți care ar trebui adăugate la cele șapte minuni ale lumii, . . . [. . .] . . ., mătase, într-o așa de mare abundență, încît ar ajunge să-i învesmînteze pe toți săracii din Africa și Brazilia . . . [. . .] . . .: și tot soiul de alte bunuri, pe care natura le-a împărțit pe

diferite pămînturi, adunate aici. Lumea apoi, nu are oameni atît de cultivați și cu obiceiuri atît de desăvîrșite . . ."[2].

Nu putem, firește, oricît de frumoasă ni se prezintă ipoteza, să reconstituim aici și acum atîtea intervenții care de la aceste pagini publicate în 1664, și de la altele asemănătoare, de Bartoli și confrații săi, aveau să ducă la instituționalizarea definitivă, în secolul al XVIII-lea, a idealului peisagistic descris în ea; și la frumusețea zilnică a imaginii sale, în unele interioare de secol XVIII, unde doamnele și gentilomii acelei *elite* europene, de o parte și de alta a Mînecii, duceau o viață caracterizată estetic de peisaje asemănătoare celui pe care l-am întîlnit chiar acum în descrierea iezuitului italian. Peisaj chinez era cafetiera din argint ciocănit, ieșită din manufacturile Londrei; peisaj chinez erau unele vase de Meissen, și mobilele lăcuite, și unele obiecte de toaletă, și tapiseriile de Beauvais, sau altele, de producție engleză: unde oamenii pe care Padre Bartoli îi descrisese *prea nobili în ceremonie* își schimbau reciproc actele de politețe în scenariul unei naturi pe care, pentru a-l evoca, fie și în fantasticele sale reprezentări, va fi de mare folos să citim o pagină din Bartoli istoricul: cea care descrie „dealuri și colnice preaplăcute la vedere, răspîndite și semănate pretutindeni; cu toate că existau aproape în fiece provincie Apeninii și Alpii lor asemănători, care-și înalță preasus creasta, totul pe povîrnișurile lor era împădurit cu arbori rari . . . [. . .] . . . Dar cel mai mare și cel mai de seamă dintre munți este îmblînzit și cultivat, întrucît chinezii, foarte învățați în ale agriculturii, i-au netezit povîrnișurile, i-au dărîmat prin jur colții, construind terase foarte mari, din care au făcut netede cîmpuri de semănat, și pe pantele care se înalță una deasupra alteia, au pus verdețuri comestibile . . . [. . .] . . . nu le lipsește nici mintea nici mașinile lesnicioase ca să ducă apele pînă pe

crestele munților și să le îndrepte încotro au nevoie să ude. Și preafrumoase sînt la vedere astfel de suprafețe și perspective muntoase ... [...]. Cum tot așa acele desișuri de păduri și copaci, multe din ele presărate cu mănăstiri mici, temple și chilii..."[3]. Și în instituționalizarea settecentescă a peisajului oriental, ca și din cea a peisajului exotic documentată în paginile din *Paul et Virginie*, ne interesează aici promovarea naturii, în aspectul său peisagistic, la imaginea unor convingeri morale, a unor speranțe palingenetice — ale căror speranțe cînd se întrupau în natura simplă și pură a tropicelor, necontaminată încă, imagine a unei naturi care le dă oamenilor prin *grație* tot ceea ce au nevoie; și cînd se recunoșteau în altă natură: cea pe care barbara industriozitate umană a știut artificial s-o folosească în posibilitățile ei de bogăție. Ne interesează, spunem, o identificare a naturii și civilizației cu privire la care va trebui să vorbim mai îndelung.

2. Imaginea vieții morale — *„Enough of Greece and Rome..."* *„Destul cu Grecia și cu Roma..."* se declama de pe unele scene engleze, în plină epocă neoclasică: abia la patru ani (1759) după publicarea lucrării lui Winckelmann *Gînduri cu privire la imitarea anticilor*, și cînd abia de doi ani abatele Barthelemy începuse să redacteze *Călătoria tînărului Anacharsis*. Și această declarație de a fi sătui de Grecia și de Roma ar putea pentru moment să nu ne intereseze, oricît de instructivă ar putea fi, și ne-ar putea pune la adăpost împotriva tentației de a identifica înfățișarea unei epoci istorice cu una singură dintre mișcările ei culturale și de gust, așadar încă cu una, una singură, din instituțiile sale peisagistice și naturale — în acest caz, cu imaginile idealizante ale peisajului grecesc ce ilustrau, amestecate în harta Greciei antice, întocmai ca acel *Voyage du jeune Anacharsis*, furnizînd un model paradigmatic al naturii concepute neoclasic ca peisaj nu

lipsit, firește, de reminiscențe poussiniene. Dacă amintim aici, această aserțiune a lui William Whitehead, dramaturg a cărui faimă este datorată amintirii textelor clasice, o facem pentru că o găsim în prologul unei lucrări cu titlul *Chinese Orphan*, și unde precede altele mult mai semnificative din punctul de vedere ce ne interesează: „Cu zbor de vultur poetul plutește astă-seară în căutare de noi virtuți, către locul unde răsare soarele, în regatele orientale ale Chinei: și îndrăznet, va aduce auditorilor britanici morala lui Confucius"[4]. Aceste ultime cuvinte ilumineză îndeajuns constituirea peisajului oriental în ochii acelei culturi settecentești care o instituționaliza estetic, ca epifanie, în formele naturii, de o morală mai înaltă, sau cel puțin mai proaspătă, decît cea obișnuită. Strălucirea naturii, a unei anumite naturi, cea visată în peisajul oriental (sau cel puțin într-o anume interpretare a peisajului oriental) ca imagine a virtuților celor care locuiesc acolo și într-un anume fel sînt educați de el, primind îndemnul de a-i spori originara frumusețe, și apoi să-l modeleze pentru a duce această frumusețe la o mai mare desăvîrșire. Promovarea, în secolul al XVII-lea, a peisajului oriental ca model de *natură frumoasă* putem așadar s-o interpretăm ca răspuns la o nostalgie care nu este simplă nostalgie estetico-hedonistă — cum, în schimb, avea să fie, o sută de ani mai tîrziu, în unele imagini ale unui Orient ireal, loc de absolută fericire, *„une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence..."*[5] (*„o Chină occidentală, unde viața este dulce la respirat, unde fericirea este însoțită cu liniștea..."*).

Pentru cultura din secolul al XVIII-lea, natura Extremului Orient, peisajul cu *chinoiseries*, departe de hărțile geografice dar foarte aproape de suflet, era ținta unei nostalgii morale, doritoare de a-și însuși virtuțile din care se întrupase acel peisaj: și acestei nostalgii,

dorinței de educare, a lor înșiși, prin contactul, dacă nu al visatei naturi orientale, cel puțin al unei vii și convingătoare imagini a acestuia, îi răspundeau viziunile Orientului în peisajele tapetelor de hîrtie și în tapiserii și în vesela de preț și în lacurile mobilierului, în paravanele din fața căminelor, în lucrătura argintăriei filigranate. O reverberație, parcă, a luminii acelei fascinante naturi exotice: care, în viața de toate zilele, pentru unii locuitori din Veneția sau din Paris sau din Londra, aducea civilizația al cărei peisaj oriental era în ochii lor întrupare, prezență sensibilă; o prezență în care ar fi fost posibil să trăiască, în vreun mod oarecare, dacă se înconjurau într-atîta cu acele imagini încît ele să poată caracteriza estetic ambientul vieții zilnice, să trăiască în acea prezență, așa cum se trăiește în peisajul a cărei mimeză era; și să absoarbă astfel, în toate orele zilei, ideile, obiceiurile, modul de viață pe care acele imagini peisagiste le aduceau cu ele, împreună cu peisajul oriental ale cărei forme le imitau".[6]

Acum putem să pătrundem mai în miezul esenței peisajului ca instituție estetică, să ne dăm seama că peisajul este idee sensibil realizată în imaginile naturii; și că fiecare din formele în care el se instituționalizează întrupează în natură un program moral: inocența tropicelor, în secolul al XVIII-lea, sau nobila activitate a chinezilor. Peisajul ca idee în care se trăiește (sau se dorește să se trăiască, sau se refuză să se trăiască), și nu numai idee care se gîndește: unul dintre atîtea conținuturi posibile ale gîndirii noastre, dar o formă în care trăim, trăind în ea în măsura în care e natură, și trăind-o ca prezență a vieții noastre înseși. O formă în care trăim și prin urmare o formă în care gîndim: gîndind noi înșine că trăim în ea, și gîndind-o ca ambient în care trăim și gîndim, totodată cu ceea ce trăind în ea și gîndim. Astfel, oamenii din secolul al XVIII-lea, nostalgici după o simplitate de viață și

inocență de obiceiuri pe care nu le aveau, idolatrizau peisajul tropicelor ca loc unde bunătatea și inocența și puritatea erau de-ale casei: Tahiti din călătoriile lui Bougainville adnotate de Diderot — *„nous sommes innocents, nous sommes heureux... Lorsque nous avons faim, nous avons de quoi manger; lorsque nous avons froid, nous avons de quoi nous vêtir..."*[7] (*„sîntem inocenți, sîntem fericiți... Cînd ne este foame, avem ce mînca; cînd ne este frig, avem cu ce să ne îmbrăcăm..."*) — sau Indiile Orientale ale lui Bernardin de Saint-Pierre, mai puțin depărtate decît ar părea la prima vedere de cîmpiile greco-elvețiene ale *Idilelor* lui Gessner: *„Vous autres Européens dont l'esprit se remplit dès de l'enfance de tant de préjugés contraires au bonheur, vous ne pouvez concevoir que la nature puisse donner tant de lumière et de plaisir..."*[8] (*„Voi europenii al căror spirit se umple încă din copilărie de atîtea prejudecăți potrivnice fericirii, voi nu puteți concepe că natura ar putea da atîta lumină și plăcere..."*).

Cititorii acelui *Supplément au voyage de Bougainville*, al lui *Paul et Virginie*, ale traducerilor franceze din Haller și Gessner și Thomson (sau ale acelor *Saisons* ale lui Saint Lambert), erau, cu toată probabilitatea, din punct de vedere moral, vulgari, ca acel viconte de Valmont, acea marchiză de Merteuil care, în scrisorile imaginate de Choderlos de Laclos pentru *Les Liaisons Dangereuses* (1782) își destăinuie planuri dezgustătoare, își povestesc unul altuia aventurile lor de nelăudat. Dar gustul acelor ani visa în peisajul tropicelor, în cel al Orientului îndepărtat, epifania de virtuți cu atît mai apreciate în forma lor cu cît viața era mai lipsită de ele, căci, înconjurîndu-se de imaginile unei naturi fericite și sănătoase, spera să fie lăuntric purificată, să se reabiliteze în ochii ei și ai altora. Natura ca virtute întrupată; și era interpretată, admirată și reprodusă în imagine, pentru a fi promovată

ca model al unor calități morale care se socoteau a fi de natura însăși a viețuitorilor ei. Imagine, spunem, a grației care răscumpără moral, pe lîngă faptul de a bucura estetic și a satisface fără greutate și fără chin necesitățile unei umanități nesofisticate. Aceasta avea preț pentru peisajul tropical, a cărui intrinsecă sănătate morală era un rod al generozității sale, al risipei pe care în imaginea sa, natura o arăta estetic, ca pentru peisajul Extremului Orient: care în ochii admiratorilor săi din secolul XVIII era înnobilat pentru virtutea desfășurată în ea de viețuitori foarte pricepuți cum scrisese Bartoli, în agricultură și maeștri în inginerie hidraulică. Oameni care modelaseră natura după talentul lor; și unde rîurile lipseau, le *aduseseră acolo prin artă* „trăgîndu-le de oricît de departe, prin ample și lungi canale, nu numai ca să fertilizeze cîmpurile lor, ci și pentru trafic și, tot așa, pentru plăcere: astfel că minunații chinezi își făceau mici lacuri și bazine cu pești și heleșteie și orice altceva se poate face din ape curgătoare, în preaplăcute case și grădini pe care cei mai mulți dintre ei le au, pentru a se odihni sau a învăța... [...] ... Arborii apoi, cei mai mulți din ei mereu verzi, le înfrumusețează malurile și le umbresc apele și vasele care adesea le brăzdează...“). Imaginea aceasta a lui Bartoli, care poate într-adevăr să slujească drept model peisajelor chineze, mai mult sau mai puțin de fantezie, în care se complăcea exotismul secolului XVIII, strîns legat de acel interes pentru recunoașterea agriculturii despre care Saint-Lambert, autor, în *Encyclopedie*, de studii economico-politice, fusese ispitit să versifice cele patru anotimpuri, pentru a inspira *„à la Noblesse et aux Citoyens riches l'amour de la campagne...“ („Nobilimii și Cetățenilor bogați dragostea pentru sat...“).*

„On eagle wings the poet of tonight / Soars for fresh virtues to the source of light, / to China's eastern realms...“[10]*: („Cu aripi de vul-*

tur poetul acestei nopți / Se înalță spre izvoarele luminii pentru a lua noi virtuți / spre țărmurile Chinei de răsărit...“) aceste versuri ale lui Williams Whitehead pe care am mai avut prilejul să-l amintim, preced cu treizeci de ani prima ediție a acelei *Dissertation on Oriental Gardening* a lui Chambers, arhitect de manieră chineză în grădinile din Kew, pe care aici nu putem să nu le citim în concisa traducere italiană a lui Silva, cel puțin pentru unele constatări din care rezultă o conștientă idee de peisaj ca o gîndire și o simțire identificate formelor naturii, ba chiar devenind ele însele natură. „... Artiștii lor fac deosebirea între trei diferite specii de scene pe care [*sic*] le caracterizează cu numele de zîmbitoare, groaznice și vrăjite... [...] ... Scenele de groază prezintă blocuri de piatră suspendate, întunecate, caverne și cataracte vijelioase, care cad din înaltul munților pe toate laturile. Arborii sînt diformi, și par sfîrtecați de violența vîrtejului... [...] ... Unele dintre edificii cad în ruină; altele sînt arse pe jumătate de foc, și cîte o nenorocită de cabană ici colo presărată pe înălțimi, par să ateste și nenorocirea și mizeria locuitorilor. Acestor scene de groază le urmează de obicei cele zîmbitoare. Știu artiștii chinezi cu cîtă putere este lovit sufletul de contraste, și niciodată nu lipsesc peisajele nebănuite, și puternicile opoziții de forme, de culori și umbre. Astfel, din priveliști mărginite te fac să treci la perspective întinse; de la virtuțiile de groază la scene plăcute... [...] ... Scot tot efectul cu putință din obiecte, care sînt în afara apartenenței lor. Caută să creeze o aparentă legătură între grădinile lor și pădurile din jur, între cîmpuri și apele îndepărtate; și cînd au la îndemînă priveliștea orașului, castelelor, turnurilor și a altor obiecte de luat în seamă, știu să se slujească de ele cu atîta economie și iscusință, încît sînt privite toate sub toate aspectele și în toate direcțiile posibile. Procedează tot la

fel și cînd este vorba de rîurile navigabile, de șoselele mari, de mori și de alte obiecte mișcătoare din jur... [...] ... Au decorații de vegetație pentru toate anotimpurile anului... [...] ... Sînt pasionați chinezii după apă, pe care știu atît de bine s-o îndrume, și prin ea fac mai folositoare liniștea unor scene plăcute, adaugă tristețe celor melancolice, veselie celor zîmbitoare, majestate celor nobile, și groază celor înspăimîntătoare..."[11]. Și dacă această pagină a lui Chambers o punem în relație cu cele scrise de Bartoli cu un secol înainte, nu vom întîrzia să ne dăm seama că soarta grădinăritului oriental și a peisajului oriental a cărui deliberată mimeză era acest grădinărit — „Natura este modelul chinezilor, și scopul este de a o imita"[12] — era datorată, în secolul al XVIII-lea, unui interes răspîndit pentru peisaj ca identificare a spiritului uman în natură. Identificare, în dublu sens, după care omul modelează natura făcînd din ea obiectivizarea propriei simțiri, și după care natura, chiar atunci cînd omul intervine în ea lucrînd-o în scopuri utilitare, în așa fel conduce mîna omului încît rezultatul lucrărilor umane *consonează cu caracterul imprimat de natură*. Aceasta, firește, cînd oamenii se comportă ca podgorenii renani admirați de Bertola, sau ca agricultorii-hidraulici-grădinari chinezi cu care am făcut cunoștință în paginile lui Daniello Bartoli și Chambers: cînd, în sfîrșit, oamenii nu folosesc după *obiceiul lor de a vedea* (această expresie am întîlnit-o în paginile lui De Giorgi Bertola) acea violență cu care ne-am obișnuit de-acum, cum am fost de mai multe ori siliți să constatăm, nu numai prin urbanizarea și transformarea ambientului din agricol în industrial, ci și prin industrializarea producției agricole. Și acesta este un proces istoric pe care nu știm dacă ar fi fost posibil să-l evităm, dar, se putea probabil disciplina altfel; proces care desigur avantajează dezvoltarea economică socotită izolat, făcînd abstracție de viață: care, în plinătatea existenței sale, este ceva mai mult decît acel ciclu de producție-consum-serie-producție-nou-consum și așa la nesfîrșit, aspect pe care lumea îl capătă, după moartea peisajului și violența productivistică folosită împotriva naturii, imagine împlinită. Și care poate fi soarta omului, la ce se reduc oamenii, într-o lume care și-a sacrificat productivității propria existență calitativă pentru o eficiență productivă de cantitate, a presimțit-o la vremea sa Hölderlin, în unele memorabile pagini din *Hyperion* și a căror lectură este cît se poate de instructivă, pentru cine vrea să înțeleagă ce poate fi lumea noastră: o lume pe care pasiunea productivistică a făcut-o poate mai bogată, dar cu prețul pierderii unei frumuseți despre care nu știm dacă este posibil s-o înlocuim cu alta; în timp ce sîntem siguri că nu o vom mai recupera niciodată, dacă, într-adevăr, odată, va trebui s-o pierdem cu totul.

3. Peisajul și condiția umană — Pentru a înțelege condiția care, prin sfîrșitul peisajului, le-o pregătesc oamenilor totala industrializare (chiar a agriculturii) și urbanizarea totală, va trebui de fapt să ne amintim cele două scrisori cu care se încheie *Hyperion*, poemul în proză al lui Hölderlin (1793—1799), avînd ca subtitlu, cum se știe, *Eremitul în Grecia;* și care, prin Grecia, idolatrizează o ideală unitate între om și natură, așa cum alte voci din secolul al XVIII-lea o celebraseră în peisajul ideal al tropicelor și Extremului Orient: o lume în care frumusețea semnifica uniunea de fericire și virtute. *Era o viață divină, și omul era centrul naturii; natura oferea miere și violetele cele mai frumoase, și mirt și măsline.*

Acelei Grecii însă, către sfîrșitul cărții sale, poetul îi opunea o imagine a lumii moderne căreia îi da numele țării unde se născuse și scria, Germania. O lume unde „*Ein jeder treibt das Seine*" („*Fiecare își exercită func-*

ția lui"), dar nu cu tot sufletul, ba chiar înăbușind în sine orice forță ce nu privea funcția. Și ceea ce Hölderlin numea atunci Germania, poate fi pentru noi o prefigurare a lumii fără natură și fără peisaj, lume total industrializată și total urbanizată: lumea care, în cartea a doua a primului volum, este numită în *Hyperion Nordul:* unde *„man muss verniinftig und selbstbewussten Geiste werden, ehe man Mensch, zum klugen Manne, ehe man Kind ist" („trebuie să devenim raționali și conștienți de ea înainte de a fi oameni, și oameni vicleni înainte de a fi copii"*), întrucît acolo stăpînesc suverane *intelectul nud și rațiunea nudă . . .*

Știm acum că aceasta este lumea *raporturilor de tip metropolitan:* și ar putea fi o descriere a orașului modern, a doritei Metropolis-Megalopolis fără peisaj și fără natură, a lumii pe care Hölderlin o numea Nord sau Germania: *„es ist nichts Heiliges, was nicht entheiligt, nicht zum ärmlichen Behelf herabgewürdigt ist", („nimic nu este sacru și nu poate să nu fie desacralizat, care să nu fie redus la un mizerabil instrument"*); aici oamenii *nu au ochi pentru divina natură („die göttliche Natur nicht achten"),* și din această cauză *a dispărut cea mai mare bucurie a vieții:* „Tot mai inculți, tot mai mizeri devin oamenii care s-au născut totuși în atîta frumusețe; sporește slugărnicia și odată cu ea grosolănia sufletului; odată cu înmulțirea preocupărilor se răspîndește beția, se răspîndește foametea o dată cu sporirea abundenței, și grija pentru hrană ia proporții neliniștitoare; devine blestem prosperitatea fiecărui an, și toți zeii fug care încotro"[13]. Nu zadarnic Hyperion, în romanul lui Hölderlin, se va împăca cu lumea, și o va găsi în ea pe Diotima, devenită frumusețe universală, cînd natura i se va dezvălui indestructibilă într-un peisaj primăvăratec, și va răscumpăra țara în care se află, împrăștiind în ea o frumusețe care este chiar cea idolatrizată

în nostalgiile eline; «Odată stăteam departe în cîmpie, lîngă o fîntînă, la umbra unor stînci înverzite de iederă și avînd pe vîrfuri tufișuri înflorite. Era cea mai frumoasă amiază pe care mi-o amintesc. Dulci adieri suflau și încă, în răcoarea dimineții, strălucea ținutul, și în eterul în care se născuse rîdea liniștită lumina. Oamenii plecaseră să se odihnească, după muncă, pe lavițele lor de acasă: dragostea mea era singură, singură cu primăvara, și exista în mine o sfîșiere greu de definit. Diotima, am strigat, unde ești, oh, unde ești? Și parcă auzeam glasul Diotimei, glasul care într-o vreme îmi înseninа zilele de bucurie — „Lîngă ai mei sînt", am auzit-o exclamînd, „lîngă ai mei, și lîngă ai tăi, lîngă cei pe care rătăcitul spirit al oamenilor îi nesocotesc!" — O dulce spaimă puse stăpînire pe mine, și parcă gîndul a atipit în mine . . . [. . .] . . . . Și încă o dată am strigat în urmă, în noaptea rece a oamenilor, și m-am înfiorat și am plîns pentru bucuria de a fi atît de fericit, și am rostit vorbe, mi se pare, dar erau ca un murmur al focului, cînd se înalță și-n urmă-i lasă cenușa . . . [. . .] . . . [. . .] . . . „Voi izvoare ale pămîntului! voi flori! și voi, păduri, și voi, acvile și tu sora mea lumină! cît de veche și nouă este astă dragoste a noastră! — Liberi sîntem . . . [. . .] . . . Sunete vii noi sîntem, armonii ale melodiei tale, o, Natură . . . [. . .] . . . O, suflet! suflet! Frumusețea lumii! o tu veșnică, o, tu vrăjitoare! cu eterna ta tinerețe! din moment ce exiști, ce anume e moartea, ce anume întreaga durere a oamenilor? . . . [. . .] . . . Totul își are originea în plăcere, și totul se sfîrșește cu pacea . . .»[14].

Că viața noastră de oameni ai secolului XX, sub atîtea aspecte asemănătoare vieții lui Hyperion, se poate încheia într-o primăvăratecă extatică unire cu natura, într-o regăsire a Diotimei asemănătoare celei descrise în pagina mai-sus pomenită, este desigur un lucru de dorit: dar nu putem proiecta aici modul, să

indicăm mijloacele de a ajunge acolo. Tot ceea ce poate face o cercetare teoretică, este să aprofundeze cel puțin unul din termenii problemei: și fără să ne mai adîncim în *die kalte Nacht der Menschen*, în acea *noapte rece a oamenilor* care astăzi poartă numele emblematic de Megalopolis, să încercăm să înțelegem cît se poate de bine ceea ce pentru noi, ca și pentru Hölderlin-Hyperion, *rătăcitul spiritul al oamenilor nesocotește*, „*der irre Menschengeist misskennt*". Este frumusețea lumii, natura în a cărei melodie noi, cum spunea Hölderlin, ne simțim armonizați ca și cum ar fi niște sunete vii. Dar natura melodioasă a cărei vii și armonizate sunete sîntem, este peisajul în măsura în care încorporează în sine spiritul nostru, obiectivîndu-l în propriile-i forme. Peisajul ca unitate a omului și a naturii: natura ca formă, care în sine are spiritul, gîndirea, istoria oamenilor (glasul oamenilor ca sunete vii) în chip de propriu conținut; dar în același timp este materia pe care civilizația, în istorie, o modelează obiectivînd în ea gîndirea oamenilor, spiritul uman. Și spiritul, istoria oamenilor, în temporalitatea nu trecătoare a naturii, în veșnica ei circularitate, își găsește, străbătînd propriile-i avataruri, o *perpetuă tinerețe*, în care devine *sufletul și frumusețea lumii*. Peisajul ca identitate a naturii și a spiritului, identitate într-un sens ce ar putea fi chiar cel schellinghian: natura, forma și totodată materia civilizației; și cultura ca formă a naturii în măsura în care aceasta îi servește ca materie: formă, dar și conținut, căruia natura îi dă formă, constituindu-l în sine ca o imagine nepieritoare. Acestea sînt conceptele pe care acum trebuie să le aprofundăm și să le verificăm, înainte de a încheia cercetarea noastră cu recunoașterea unei posibile critici a peisajului și a constituirii lui ca obiect, nu numai de valoare estetică, dar și de creație artistică.

NOTE

1. J. H. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie (Etudes de la nature)*, 1788, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1966, pp. 138—139.
2. *China*, în: D. BARTOLI, *La geografia trasportata al morale (Geografia transpusă în morală)* (1664), Veneția, 1831, vol. I, p. 76 ș.u.
3. *Postura, temperamento e fertilità della Cina (Așezarea, îmblînzirea naturii și fertilitatea în China)*; din *Storia della compagnia di Gesù (Istoria societății lui Isus)*, în: *Trattatisti e narratori del Seicento (Autori și naratori în Seicento)*, sub îngrijirea lui Ezio Raimondi, Ricciardi, 1960, pp. 444—445. Despre gust și în ce privește peisajul chinez: Schönberger and Soehner, *The Age of Rococo*, Londra, Thames and Huddon, 1960, pp. 85 ș.u.
4. În: A. CARRIT, *A Calender of British from 1600 to 1800*, Londra, Routledge and Kegan, ș.d. (1952?) p. 289. Traducere liberă.
5. BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, XVIII, în: *Œuvres Complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 233. În unicul poem în proză, amintirea imaginilor settecentești ale peisajului oriental este unită cu o altă temă peisagistică a nostalgiei: Nordul. Mai evident, deși nici măcar aici exclusiv, semnul peisajului oriental instituționalizat de gustul din secolul XVIII (nerealizat însă, este dus în cheie nonmoralistă ci numai voluptoasă) în *Fleurs du Mal:* unde, încă de la început, negurile Nordului pun în gardă împotriva unui exclusivism în sens oriental-settecentesc al modelului ideal visat de poet. Ne putem gîndi la un fel de spațiu intermondan, ale cărui canale sînt laolaltă China și Olanda: „... *Les soleils couchants / Revêtent les champs, / Les canaux, la ville entière / D'hyacynthe et d'or / Le monde s'endort / Dans une chaude lumière*" /. Amintirea imaginilor settecentești de peisaj oriental este vădită; dar tot atît de puternică este îndepărtarea de intenționalitatea etico-socială cu care au fost îmbogățite acele imagini, și modelul lor, de meșterii lor și de clienții care le-au vrut astfel.
6. Uneori se încerca redarea exotică a peisajului inserînd în el arhitecturi chineze: astfel, între 1716 și 1719 Maximilian Emmanuel, principe elector al Bavariei poruncise arhitectului Effner să construiască micul castel numit Pagodenburg în parcul Nymphenburg; și în 1799 regele Ferdinand al III-lea comanda lui Marvuglia Micul Palat Chinez în Parcul Favoritei Regale lîngă Palermo.

7. *Supplément ou voyage de Bougainville*, în: DIDEROT, *Œuvres*, ed. cit., pp. 1000—1001, *Supplément*, scris în 1712, este publicat în 1796, la opt ani după *Paul et Virginie*.
8. *Paul et Virginie*, ed. cit., p. 111. În 1756, Gessner în prefața la *Idile*, cîntase antici păstori puri ca spirit și inimă, cărora natura le dădea tot ceea ce era necesar pentru o viață inocentă. Spre sfîrșitul secolului, poetesa și eseista engleză Hélène-Maria Williams, simpatizînd revoluția franceză, critică sever instituțiile cantonale elvețiene și avea să laude simplicitatea și onestitatea obiceiurilor muntenilor, cu accente asemănătoare lui Haller și Gessner: „Ce dulceață, în contemplarea acestei pure și liniștite fericiri, și a acestor ocupații pastorale, atunci cînd s-a trecut peste furtunile politice, calamitățile războiului, excesele tiraniei!"; *Nouveau voyage en Suisse*, tradus din engleză de J. B. Say, Paris, An (1798), vol. I, p. 253.
9. D. BARTOLI, *China*, în: *Trattatisti e Narratori del Seicento*, cit., p. 466 ș.u.
10. In: CARRIT, *A Calender of British Taste from 1600 to 1800*, p. 341, cit.
11. *Descrierea lui Chambers a Grădinilor Chinei*, în: *Dell'arte de Giardini inglesi*, cit., to. I, pp. 16—17.
12. *Idem*, p. 14.
13. HÖLDERLIN, *Hyperion*, Zweiter Band, Zweiter Buch, ed. Beissner, Stuttgart, Kohlammer, 1957, p. 156.
14. Idem, pp. 158—159.

LEGENDELE ȘI COMENTARIILE ILUSTRAȚIILOR

I. *Dacă observăm aceste două picturi din Quattrocento* (Hans Memling, *Madona pe tron cu doi Ingeri*, Florența, Galeria Uffizi; Bartolomeo Veneto, *Portret de Gentilom*, Roma, Palatul Barberini, Galeria Națională de Artă Antică ne vom da seama că, într-un mod diferit, așa cum se cuvine cu opera unor artiști diferiți, amîndouă ne ajută să înțelegem unele note fundamentale ale conceptului de peisaj estetic. În amîndouă tablourile, de fapt, peisajul este reprezentat ca un spațiu *extern* și *deschis* care devine *loc* pentru forma individuală dată lui de natură (munți, cursuri de ape, vegetație); de istorie (așezările cu castele și ziduri și punți și campanile); de viața ale cărei imagini sînt chipurile de oameni și de animale domestice.

II. *În proiectarea autostrăzilor moderne peisajul este redus* de obicei la spațiul pur și simplu. În figura a (din *Atlasul automobilistic al Italiei septemtrionale*, cu permisiunea Oficiului Editorial al Touring Clubului Italian), traseul autostradal, rectiliniu, ignoră habitatul, cursul fluviului, antica rețea de drumuri, care modelau spațiul socotindu-l *loc*. Nu este vorba de o violență utilitaristă, ci de un gust care preferă reprezentării metaspațiale a peisajului ca *loc*, imagine finită a infinitului (*fig. B: Viale del Santuario di Castelleone din Cremona*, înainte de tăierea copacilor), pura spațialitate funcțională non-figurativă și non-reprezentativă (*fig. C: același bulevard, după tăierea copacilor*. Din Buletinul Asociației *Italia noastră*).

III. *Gustul după care sînt tăiați copacii* pentru a reduce locul la spațiu stă la antipodul celui care din spații finite închise încerca să facă tot atîtea reprezentări metaspațiale ale infinitului; ca în cupola de la Sfînta Sofia (din: P. A. Michelis, *L'esthé-*

tique d'Haghia Sophia, Faenza, Fratelli Lega, 1963), sau în interiorul catedralei din Amiens (din: Clemen și Mayer, *Gothische Kathedralen in Frankreich*, Zurich, Atlantis Verlag, 1951) sau *în fresca lui Pietro da Cortona* de pe plafonul din salonul Palatului Barberini de la Roma.

IV a, b. În tablourile lui Fra Angelico putem vedea două exemple ale felului în care artistul, după decisiva interpretare a lui Argan, este unul dintre primii care *au conceput profunzimea și distanța ca peisaj*, deoarece *nu voia să vadă spațiul ca abstracțiune geometrică* (v. G. C. ARGAN, *Fra Angelico*, cit., p. 19).

V. *Orașul nu este peisaj, dar stă cu peisajul* într-un raport care nu este de *funcție*, ci de *reprezentare:* raport nu între două extensiuni geometrice: între două locuri metaspațiale. Asemenea peisajului, orașul nu este spațiu, ci *loc*, metaspațiu: ne dăm seama de acest lucru cînd observăm detaliile de orașe siciliene *(a: Modica Bassa*, 1974; *b: Cefalù)*, unde toate elementele concurează pentru individualizarea spațiului și pentru a-l caracteriza ca loc: imagine spațială în care timpul se prezintă pe sine și se infinitizează.

VI. *Oricît ar fi de impropriu să vorbim de peisaj urban*, și ar fi necesar să procedăm la cercetarea a ceea ce deosebește orașul, ca obiect estetic, de peisaj, ireductibilitatea orașului și peisajului la spațiu pur și simplu, atît unul cît și celălalt, *locuri*, chiar în sensul unei absolute opoziții la abstracțiune geometrică, primește o ulterioară confirmare prin aceste două imagini *minore* de orașe diferit istorice și diferit ilustre, în două timpuri bine diferite: *un colț din Veneția, cu bărci de pescari cu pînze*, așa cum apare într-o fotogravură din 1891 (Ferdinando Ongaria, Calli e canali di Venezia — *Străzi și canale la Veneția)* și *o stradă secundară din Chartres*.

VII. *Loc, individualizat, și nu spațiu, era, către 1960,* acest *béguinage* din Gand, unul din puținele nedegradate încă în spațiul de vînzare de *souvenirs* pentru turiști. Aici totul este *reprezentare:* frontonul bisericii ca și zidurile spoite cu var și răzorul pătrat în centru, cu arborii de curînd tăiați. „... *Les pignons dentelés étagent leurs gradins / Par où monte le Rêve aux lointains qui brunissent...*". Strofele lui Rodenbach, comentariu inevitabil, au aceeași configurație cu această piață pătrată și, versurile au același ritm cu al fațadelor albe care se succed în fiecare din cele patru la-

Ia

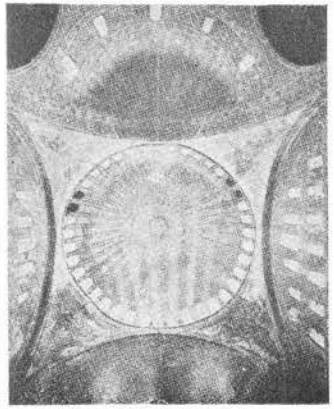
I b

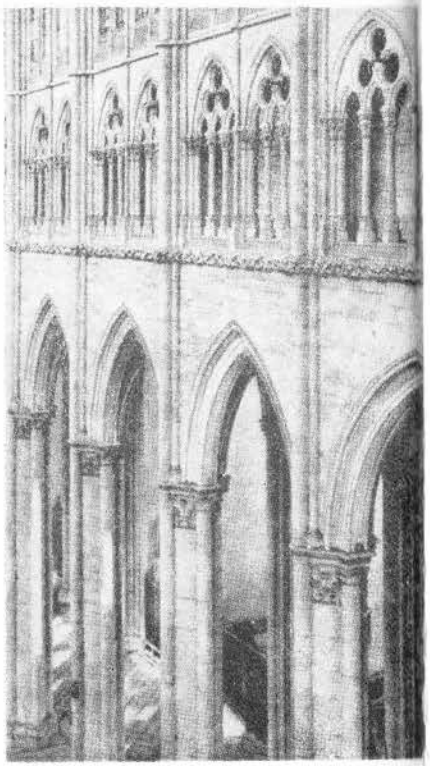
II a

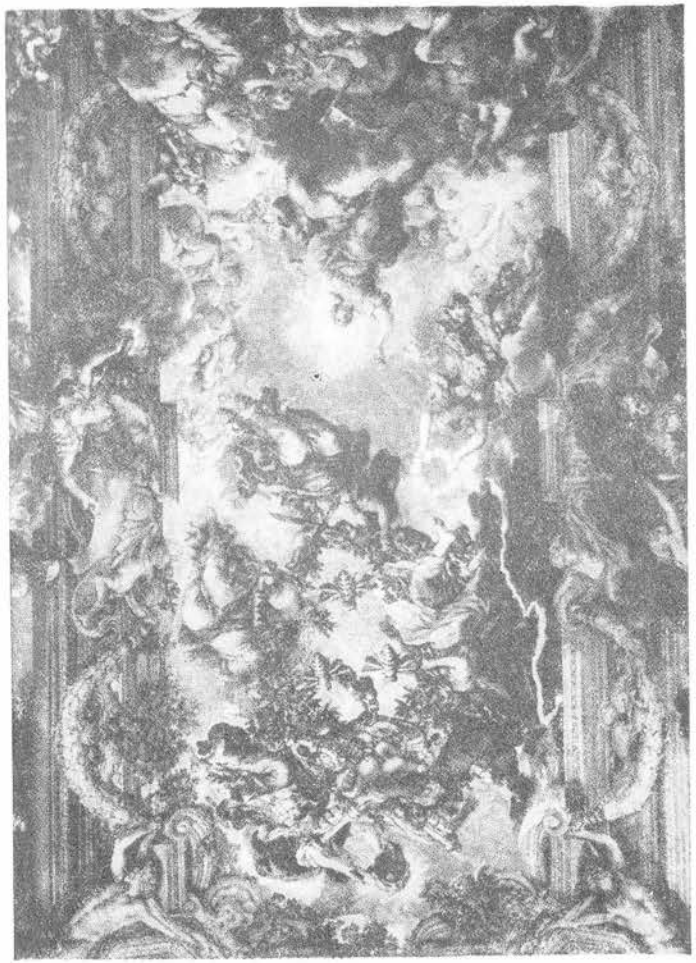
II b

II c

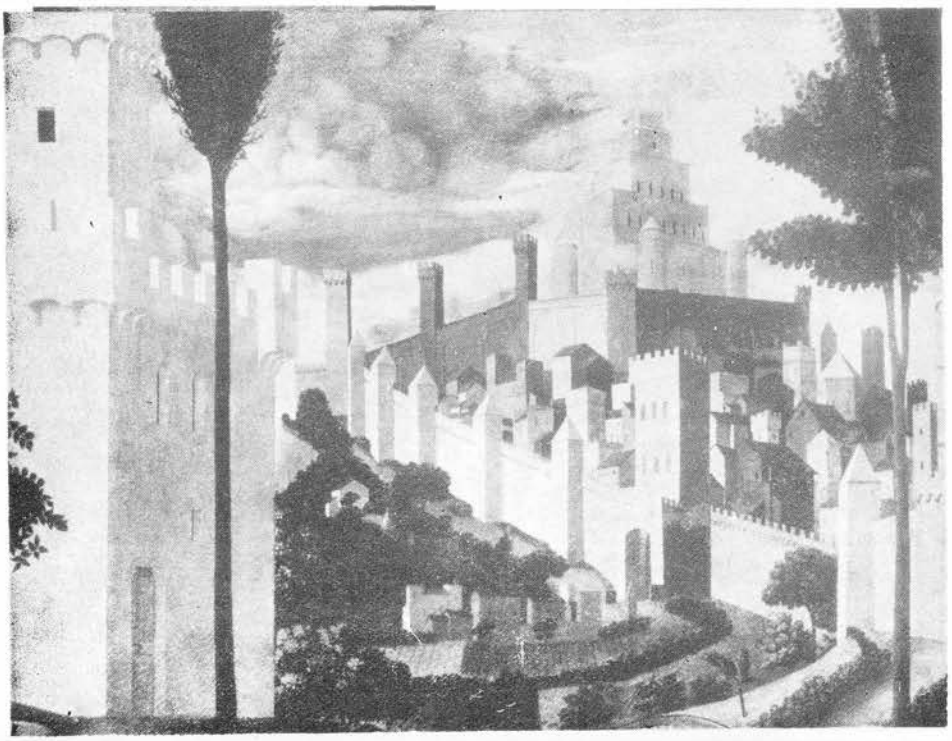
III a, b



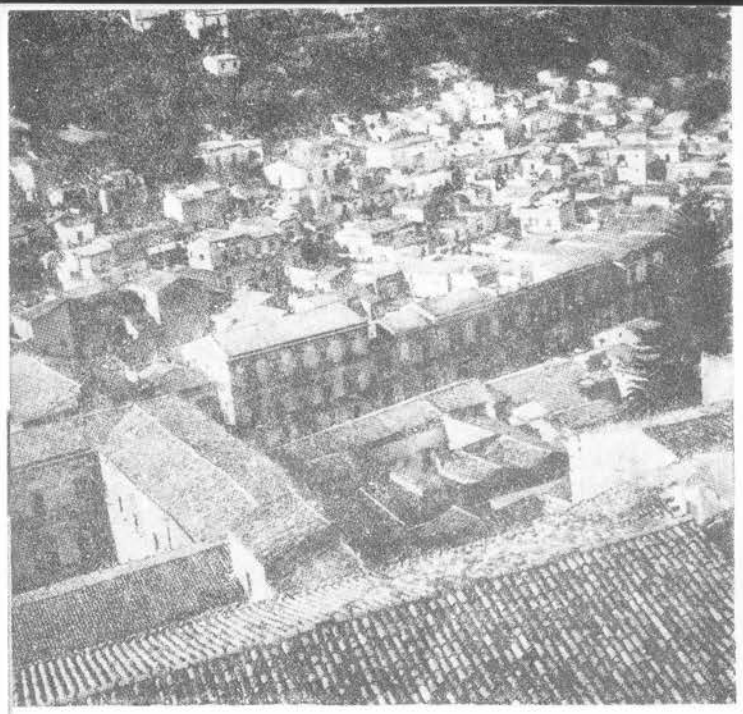




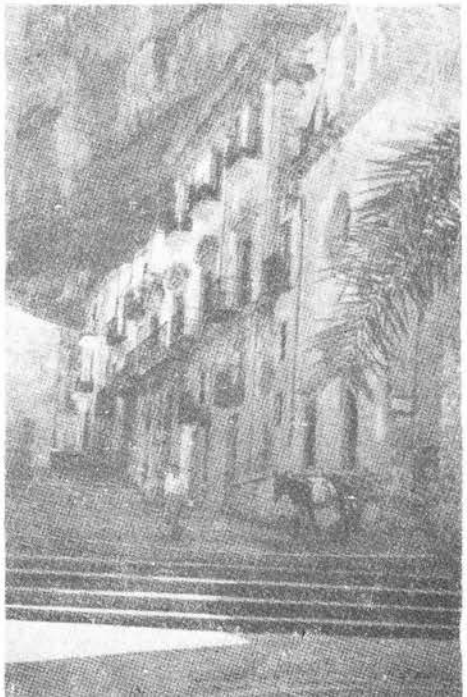
III c

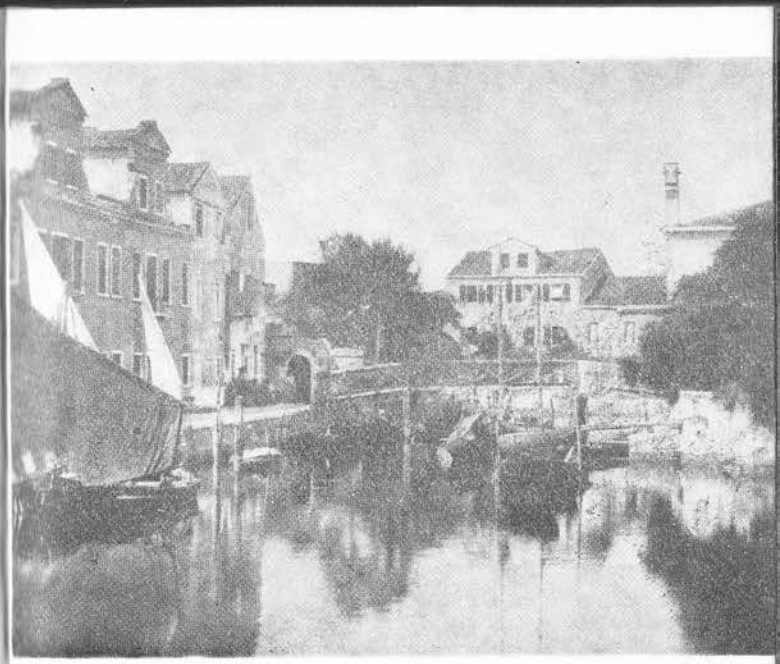


IV a, b

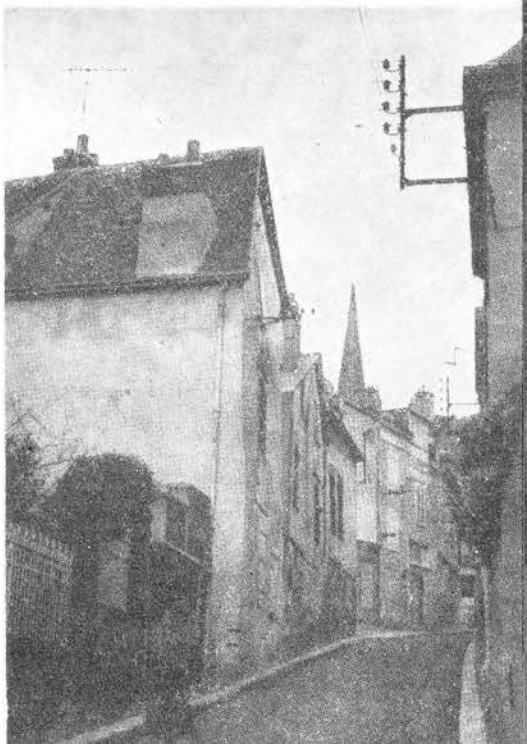


V a, b





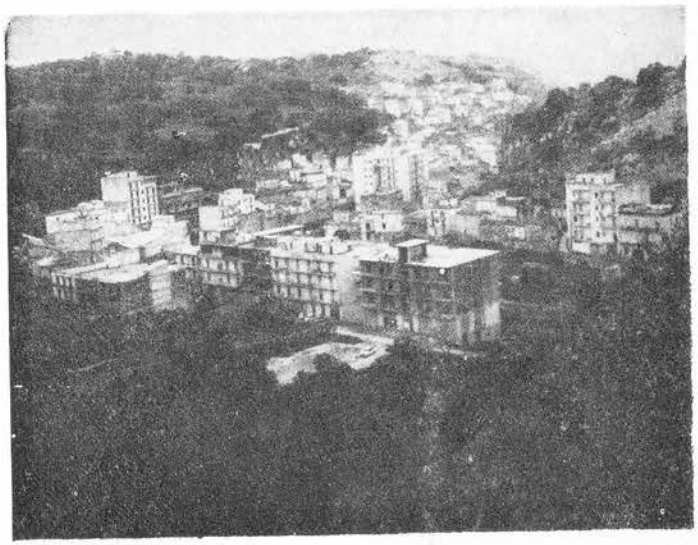
VI a, b



VII

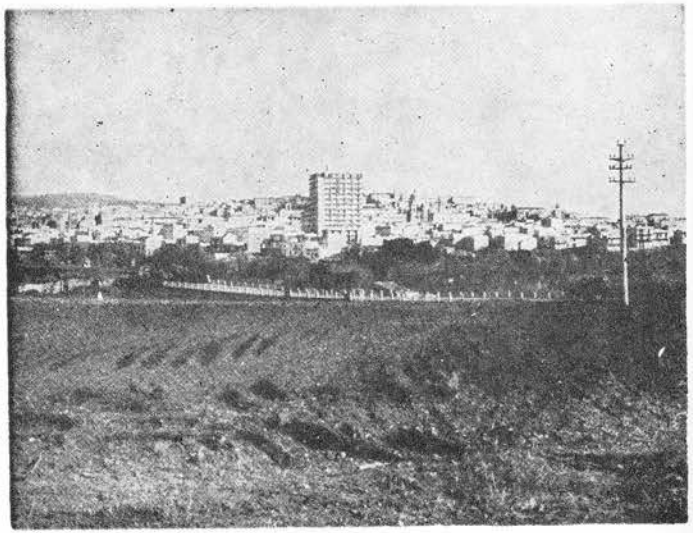
VIII

IX a

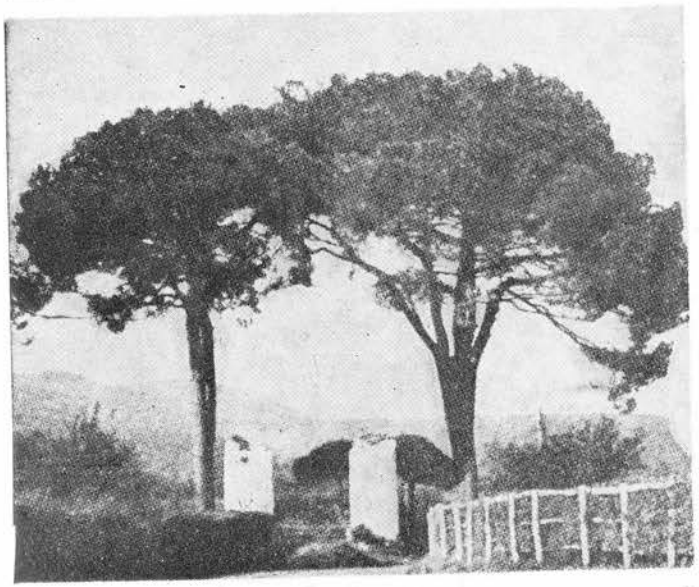


IX b

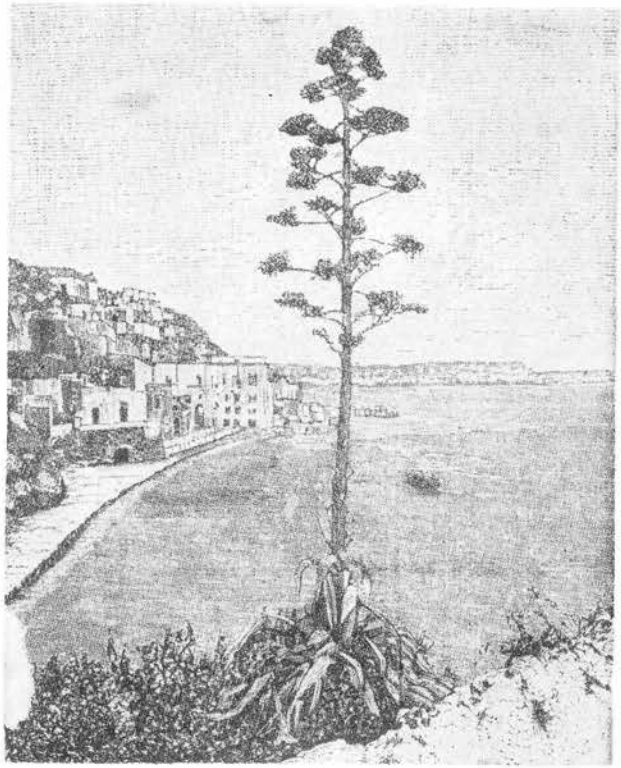
X



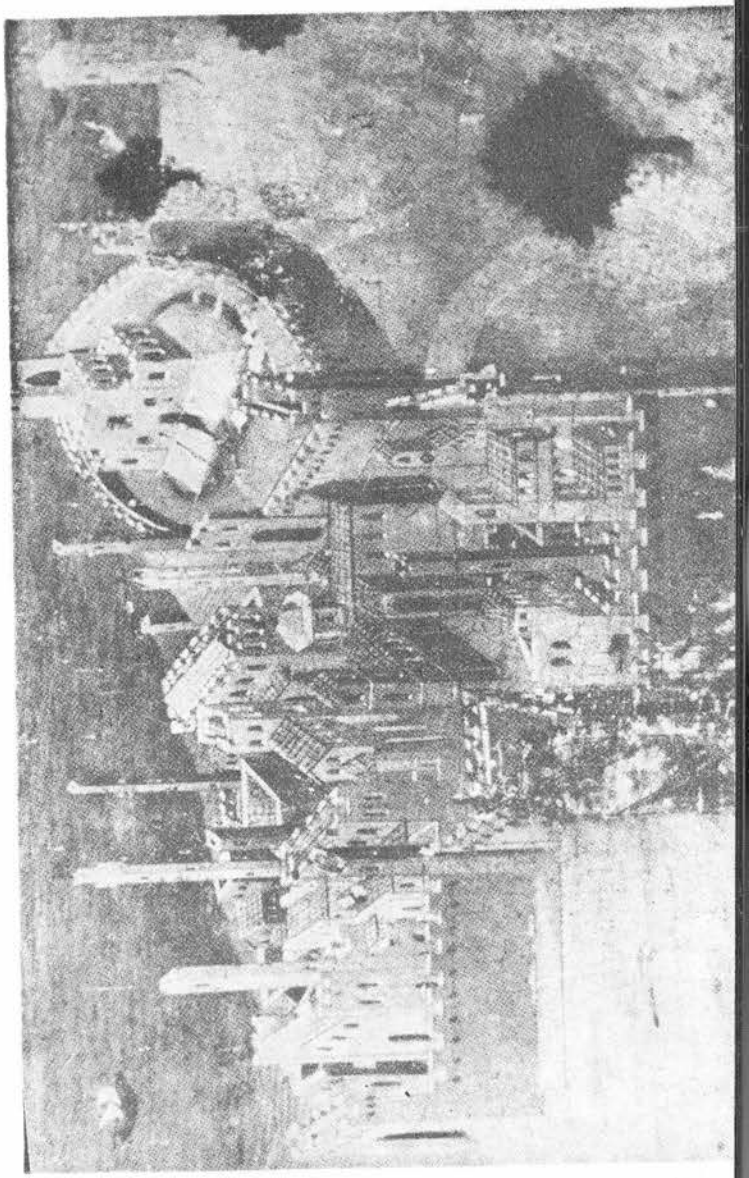
XI



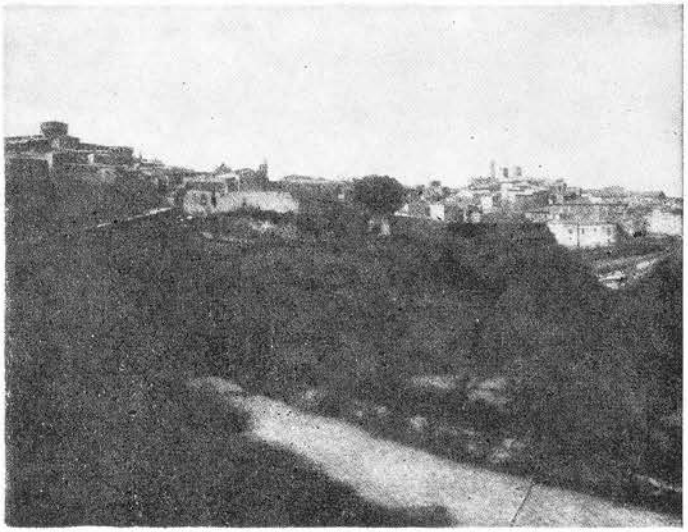
XII



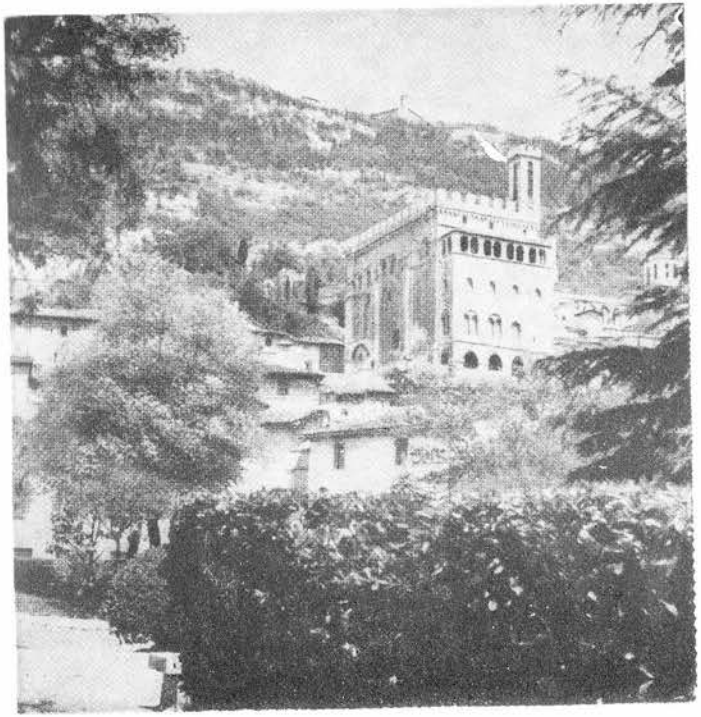
XIII a, b

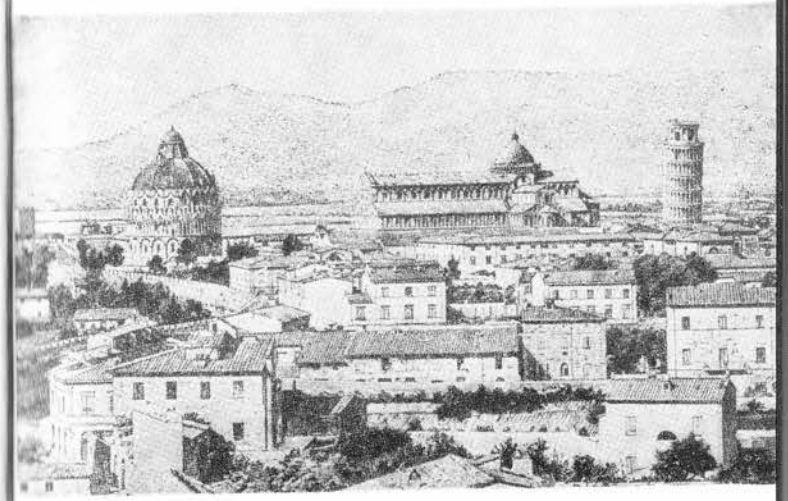


XIV

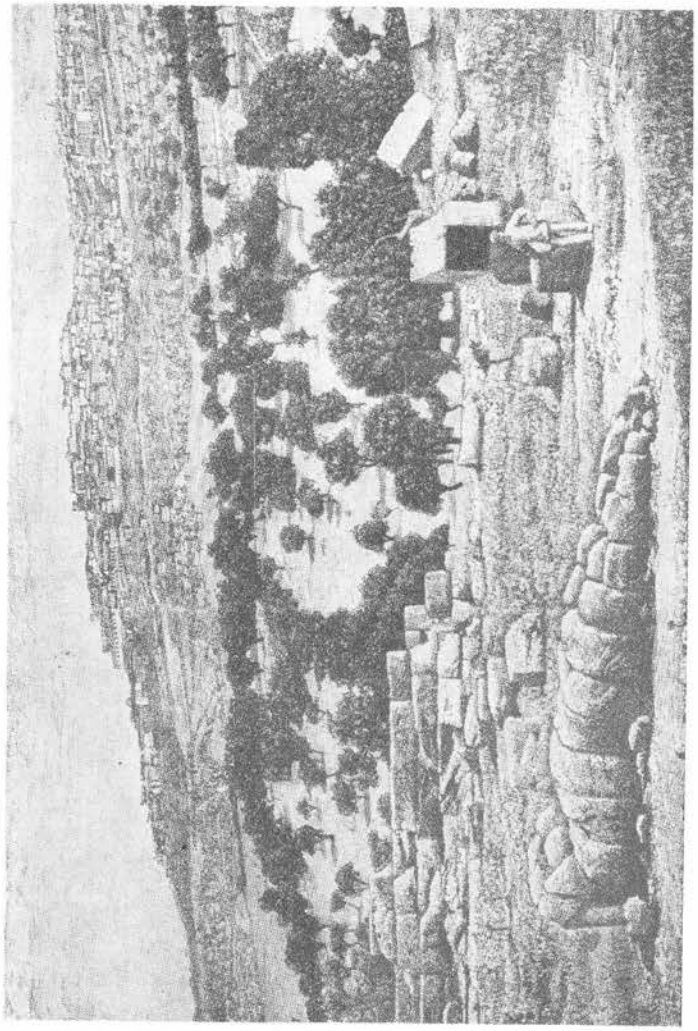


XV a. b

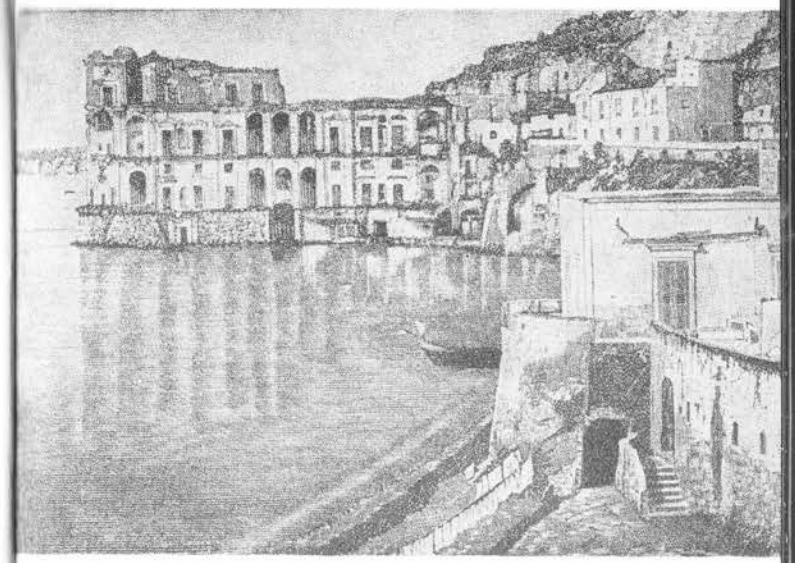




XVI a, b

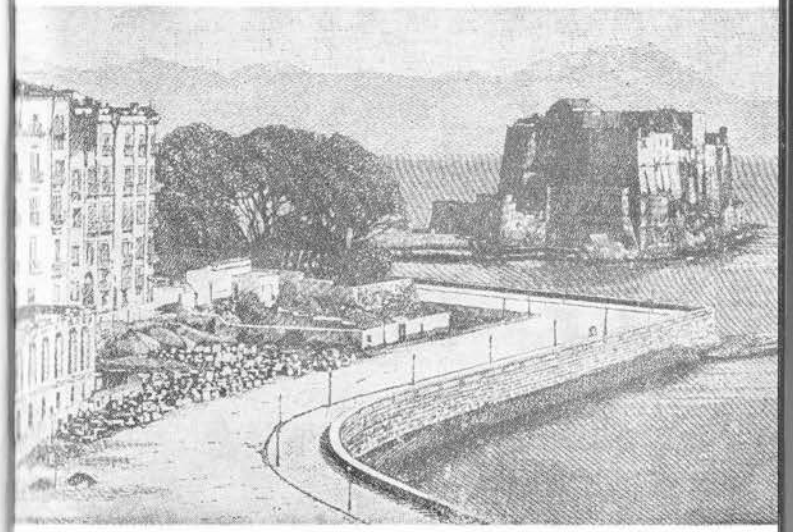


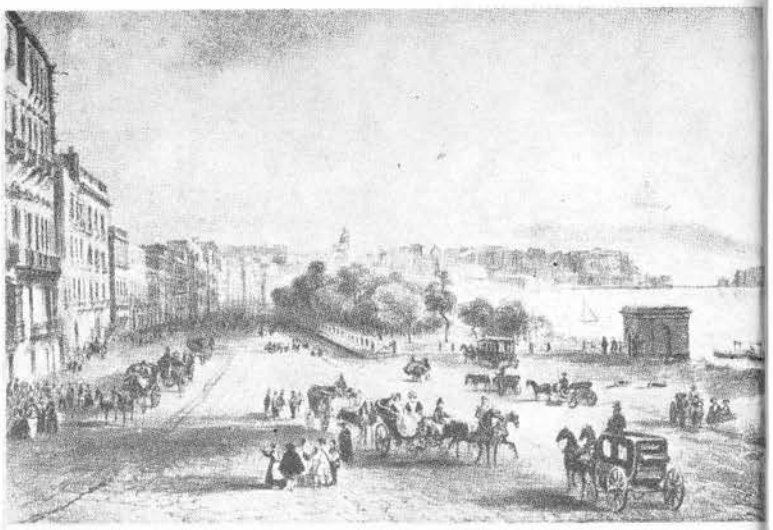
XVII



XVIII a

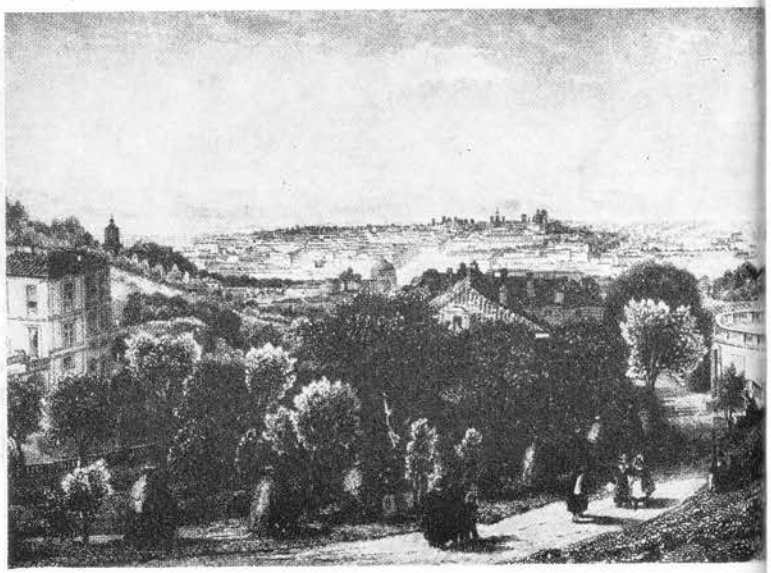
XVIII b



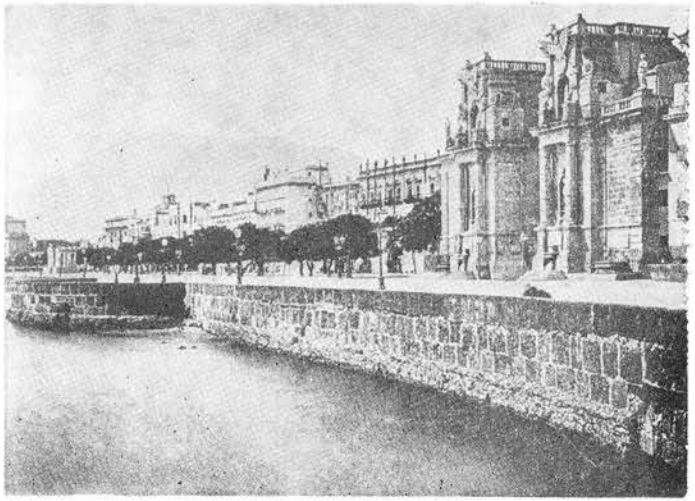


XIX a

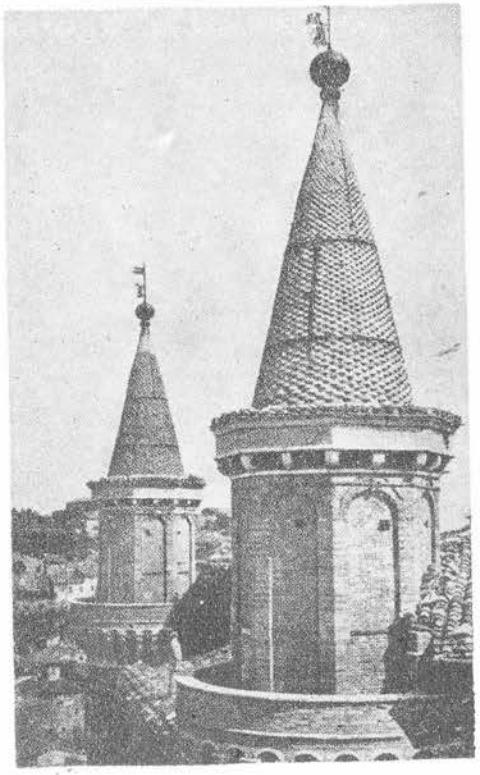
XIX b



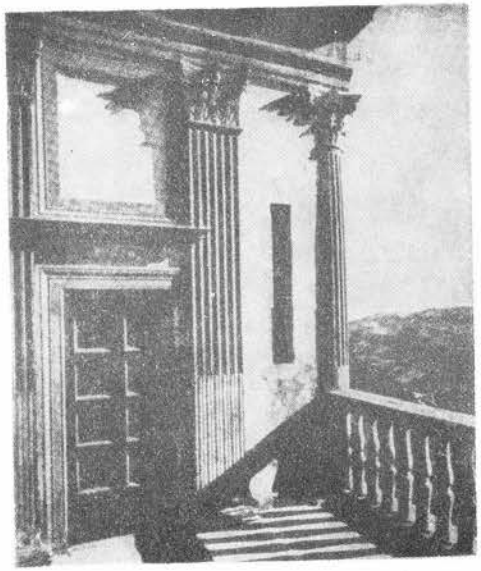
XX a

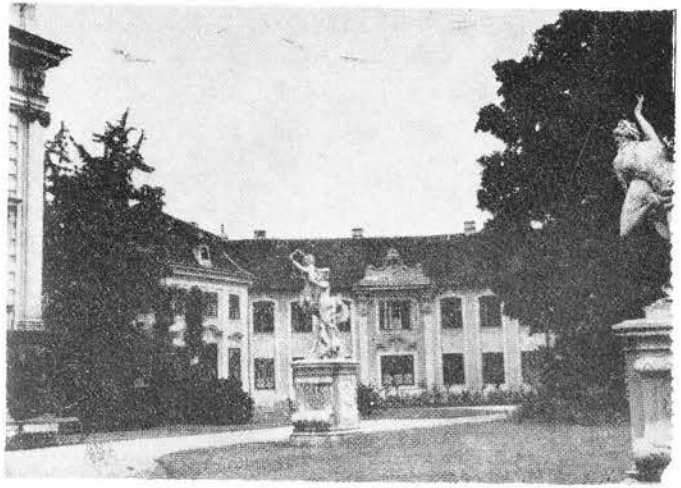


XX b

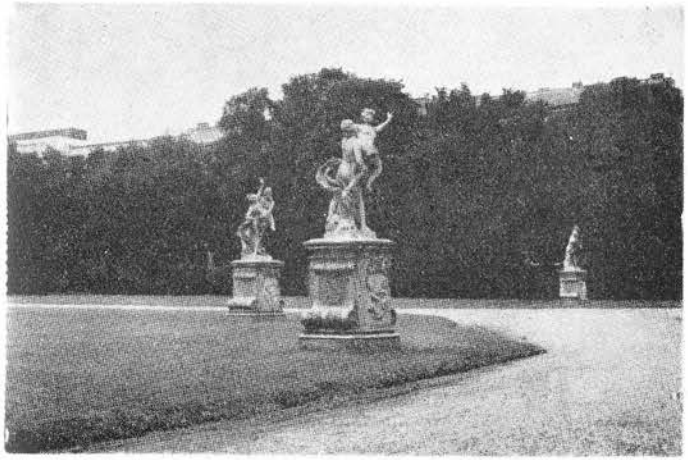


XXI a, b





XXII a

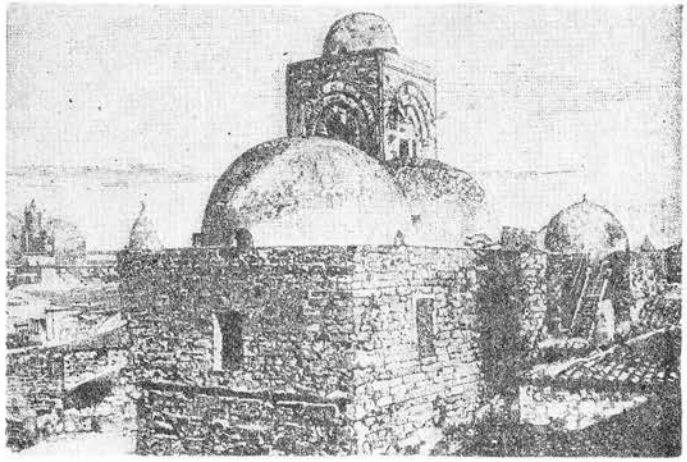


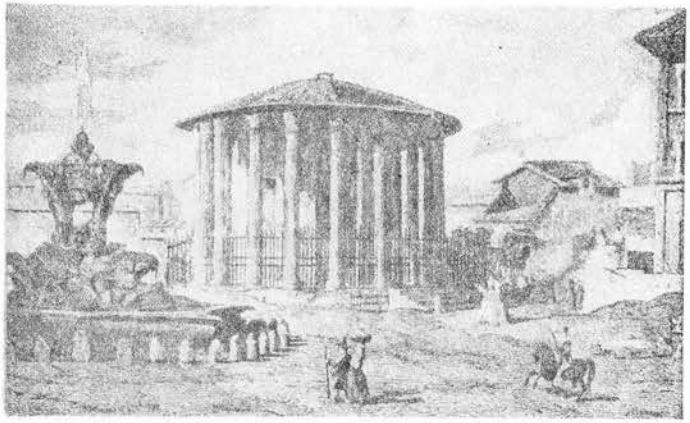
XXII b

XXIII

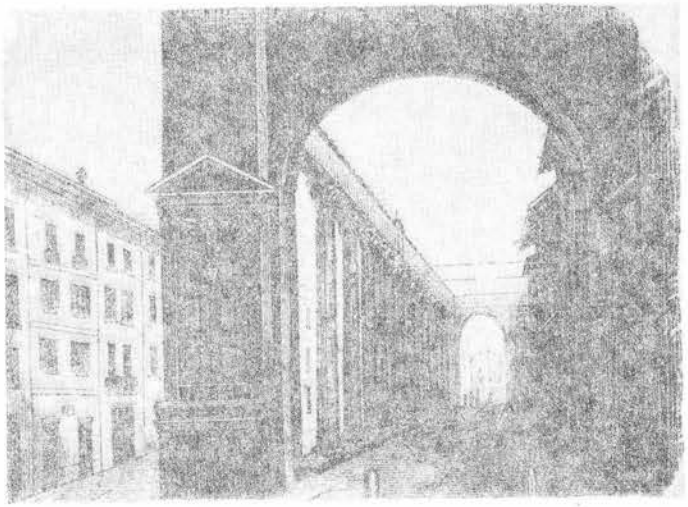
XXIV a, b

XXV



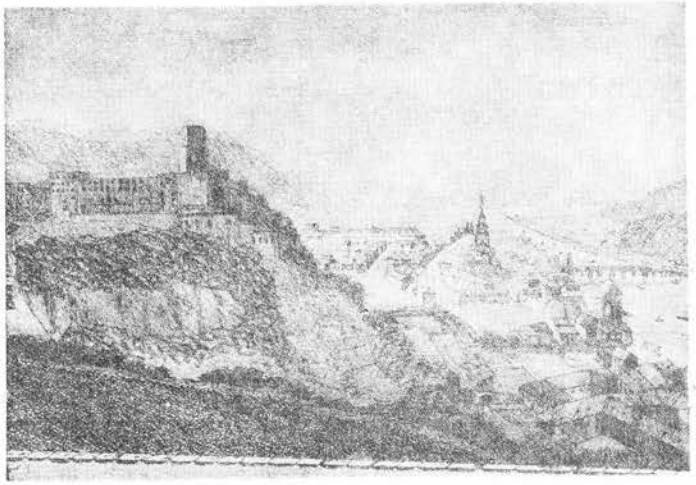


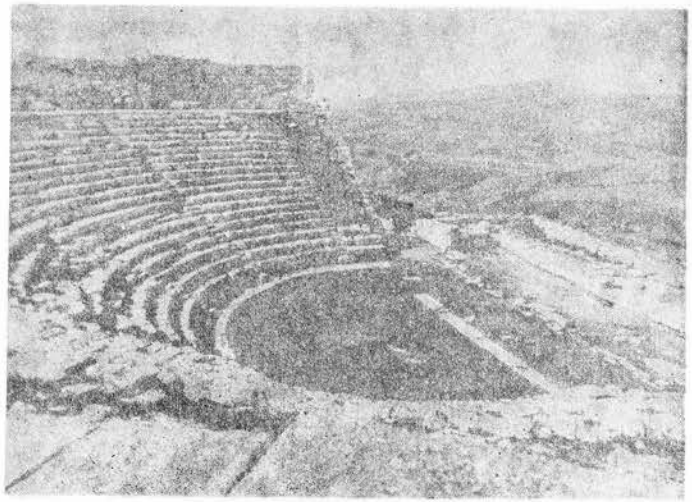
XXVI a



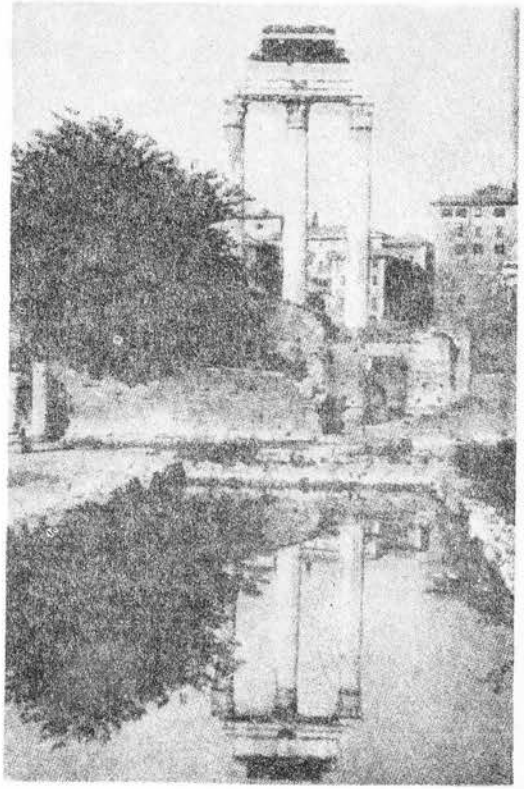
XXVI b

XXVII

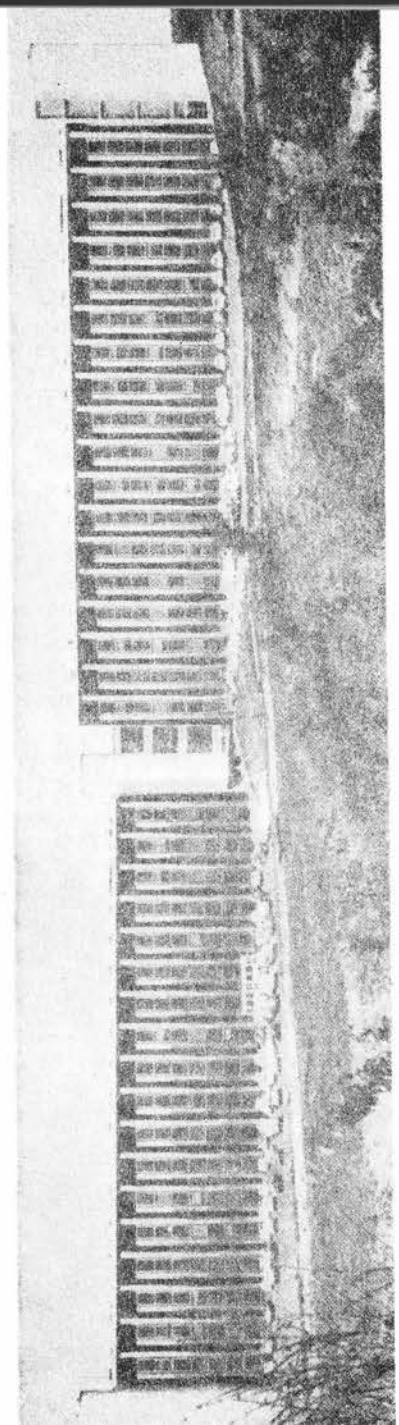


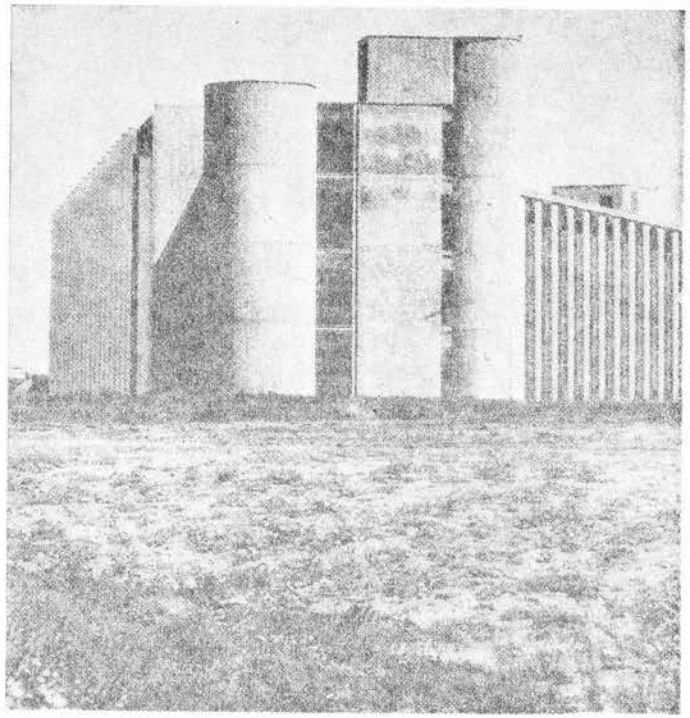


XXVIII a, b

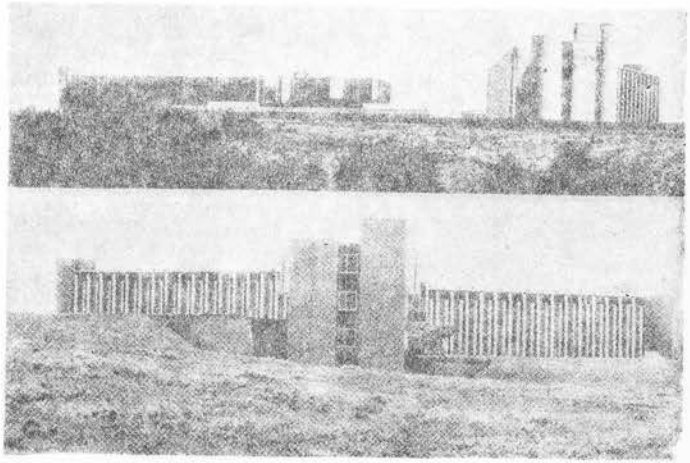


XXIX





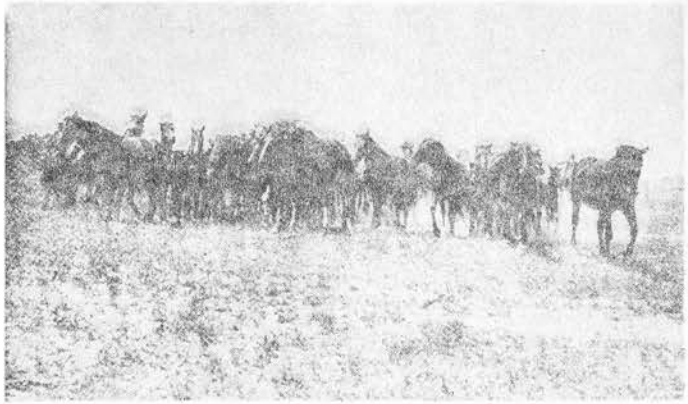
XXX a, b



XXXI a, b

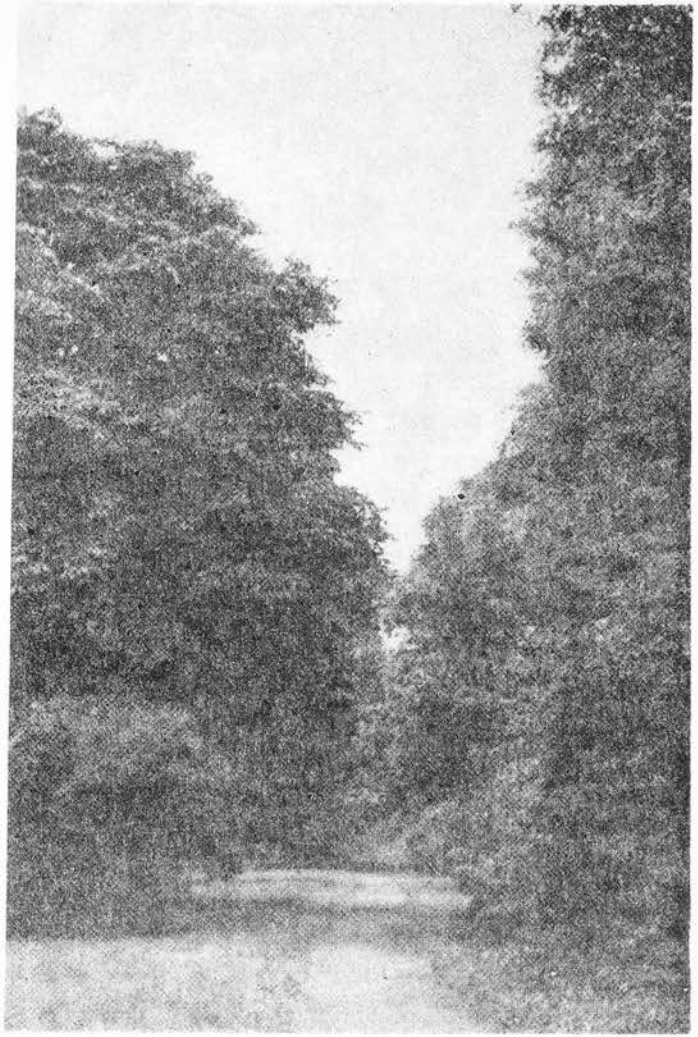
IIIXXX

IIXXX

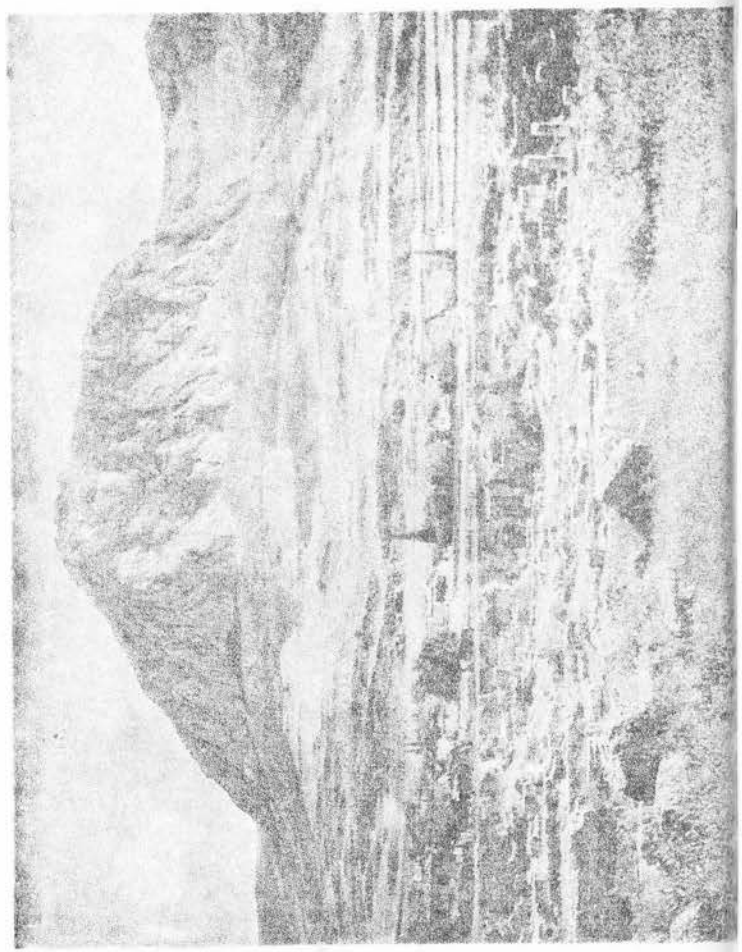


XXXIV

XXXV a



XXXV b



XXXVI

turi, sub acoperişurile lor de ardezie *„Reflétant tout le ciel comme des grands miroirs...".*

VIII. *Acest racursiu de oraş italian* ar putea foarte bine să nu aibă nume: ar fi de ajuns un număr, o siglă: aici nu sîntem într-un *loc*, ci într-un spaţiu pur şi simplu, definibil numai în termeni de suprafeţe şi volume. Este echivalentul urban al acelei reduceri a calităţii în cantitate pe care am constatat-o în peisaj prin doborîrea arborilor care mărgineau *Viale del Santuario di Castelleone (II, b, c).* Ar fi fost cu siguranţă posibil să se acţioneze mai puţin brutal, cu mai multă raţiune: dar nici o voinţă nu s-ar fi putut opune cu succes cerinţelor unei culturi şi ale unui gust care pretindeau *spaţiu* şi nu *locuri, cantitate* şi nu *calitate.* Anii în care acest cartier din Roma a fost construit (fotografia datează din 1950—60) erau anii în care în întreaga lume se pregăteau zborurile spaţiale, gîndirea filosofică era aproape în întregime sub hegemonia pragmatismului şi a pozitivismului logic; şi fibrele textile artificiale, alimentele şi băuturile sintetice eliminau, sau aproape, fibrele textile de origine animală sau vegetală, alimentele şi băuturile naturale. Chiar în aceşti ani au fost construite marile autostăzi, datorită cărora în mod deliberat, peisajul a fost degradat la spaţiu şi numai spaţiu.

IX. *Incompatibilitatea dialectică,* în sensul sartrian, între oraş-loc şi oraş-spaţiu (adică între cultura istorico-umanistă şi cultura tehnologic-pragmatistă) sare în ochi dacă observăm cum în cartierul din portul Gallipoli, în apropierea fîntînii zise „eleniste", o clădire cu un singur etaj, de modestă arhitectură locală cu cine ştie ce aspiraţii la o eleganţă sobră, este copleşită de un zgîrie nori care s-ar putea ivi în orice punct din *Brave New World* preconizat de Huxley, care ne-a descris şi interioarele cu aer condiţionat în spatele geamurilor azurii, şi lumina veşnic aprinsă. Prezenţa construcţiei minore a devenit un contrasens, şi dispariţia ei este numai o chestiune de timp *(fig. a.,* 1969). Ca operă de arhitectură, zgîrie-norul din Gallipoli îşi are demnitatea lui mecanicistă şi de serie, de care sînt lipsite casele din zona de expansiune *(fig. b,* 1972) cu care oraşul Modica invadează peisajul iblean, răscolind chiar propria-i imagine individuală *(fig. V, a).* Comun zgîrie-norului din Gallipoli şi cartierelor din Modica nouă este însă fundarea culturală spaţialistică şi funcţionalistică, prin care nu mai sînt *oraş* şi *peisaj,* ci teritoriu urbanizat şi teritoriu în curs de urbanizare.

X. *Teritoriu în curs de urbanizare este ceea ce se vede în prim-planul acestei vederi din Noto:* su-

prafețe surpate, presărate cu buruieni. Mai departe, o casă de raport, înaltă de douăsprezece-treisprezece etaje, domină construcțiile spontane ale edilitarismului semirural, la marginea orașului pe care arhitecții-maeștri, Gagliardi, Sinatra, Mazza, Labisi, Consales și Sortino le construiseră ca operă de artă unitară, după cutremurul din 1693, după un plan conceput de barocul Giovan Battista Landolina. Unitatea formală a orașului era între altele corelată în propria-i unitate, diversă cu peisajul (agricol), în măsura în care și peisajul își avea unitatea și fizionomia sa formală corelată cu cea a orașului. Această corelație a fost abolită de cultura tehnologico-pragmatistă care a transformat peisajul în teritoriu pentru expansiunea orașului; și cînd se acceptă aceste supoziții de cultură, nu se mai poate cere ca orașul să se conserve în imaginea sa istorică, fără să fie zdrobită ca un fluture într-o carte: excluzînd de la acea *bunăstare* locuitorii în plus, aceștia fiind categoria unică în ce privește judecățile de valoare cînd e vorba de cultură tehnologică și pragmatistă.

XI—XII. *„Extensiune mai curînd decît limitare; uniformitate mai curînd decît unitate în diversitate"*: astfel a definit urbanistul E. A. Gutkind orașul modern *(The expanding environement, 1953;* tr. it. *L'Ambiente in espansione,* Milano, Edizioni di'Comunità, 1955, pag. 64). În tendința sa de a se extinde nelimitat, orașul atacă peisajul, considerat simplu *spațiu,* un *loc* avînd o diversitate de unificare cu orașul fără a-l nega; și-l distruge. Înaintarea zilnică a orașului în război împotriva peisajului, se petrece de-a lungul unui front care coincide cu cel care altădată era fîșia de vile, de grădini, de creștere a vitelor, care se interpunea, ca să spunem așa, între oraș și sat, constituindu-se ca loc în care peisajul și orașul își unificau respectivele diversități, își diversificau unitatea lor. Acest front în veșnică înaintare este *noua frontieră* a civilizației tehnologice în război împotriva naturii și împotriva istoriei: și avangărzile sale sînt rebuturile bunăstării urbane; cele dintîi între toate, carcasele grămădite în așa-numitele „cimitire de mașini" *(fig. X, Roma),* care la Roma mărginesc așa-numitele *vie consolare* (căi consulare) — Appia, Flaminia, Cassia... —, acolo unde peisajul cu pini și campanile și turnuri decapitate, între garduri vii și îngrădituri, însemna, pe îndepărtatul profil al colinelor laziale, linia de hotar între oraș și suburbie *(fig. XII,* din: Arnaldo Cervesato, *Latina Tellus.* Roma, Casa Editrice Mundus, 1910, p. 32). Procesul s-a desfășurat la Roma în cel mai rău mod cu putință: dar am fi naivi să credem că o altă reglementare politică ar fi putut să-l împiedice; sau că o planificare inteligentă și organică ar fi reușit să-i schimbe manifestările estetice. Este vorba, în ce ne privește, de a elucida corelația necesară existentă între *cimitirele de mașini* și cultura al cărui simbol este automobilul, vehicul care a înlocuit tracțiunea animală aducînd drept urmare dispariția aproape totală a unor specii zoologice (cai, măgari, catîri), cît și a activității legate de creșterea lor. Dar a elucida această corelație înseamnă a examina filosofic raportul om-natură.

XIII. *Expansiunea nelimitată a orașelor* care se înșiruie pe malul mării accentuează propriile impulsuri în verticală și densitate. În orașele marine, între altele, atît de solidare sînt *locul-oraș* și *locul-peisaj* încît orice pas înapoi de la oraș către spațiu compromite existența peisajului. Astfel, Posillipo, oraș-peisaj și peisaj-oraș, nu se schimbase mult față de cel pe care-l vedem reprodus într-o imagine din 1888, pînă cînd folosirea lui ca spațiu pentru clădiri ale civilizației bunăstării, după ce l-a făcut de nerecunoscut, i-a pricinuit catastrofica prăbușire, așa cum se poate vedea în această fotografie-document făcută de cîțiva ani (din Buletinul Asociației Italia nostră).

XIV. *Nelimitata creștere cantitativă,* ca întindere și volum, a orașelor moderne, teoretic întemeiate pe cultura care reduce *locurile* la *spațiu* și *peisajul* la *teritoriu,* a răpit unitatea-diversitate a *locului-peisaj* și a *locului-oraș* care în Evul Mediu își avea expresia în orașele întărite. Incinta fortificată a zidurilor, înălțate din necesități defensive, aparținea de fapt orașului ca și peisajului, iar separarea era totodată și uniune: hotăra diversitatea, dar o hotăra în unitatea celor două locuri diferite. Această unitate-diversitate, prin care zidurile uneau divizînd și divizau unind orașul și peisajul, își găsește o expunere figurativă exemplară în vederea trecentescă a orașului toscan fortificat, lîngă mare (poate Talamone), astăzi la Pinacoteca din Siena, în mod curent atribuită lui Ambrogio Lorenzetti.

XV a, b. *Chiar în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Roma conserva intacte zidurile sale de incintă,* construite în epoci diferite; în interiorul zidurilor (a căror extindere era foarte mare față de habitat) trăiau în simbioză oraș și sat; și unele urme ne rămîn în toponomastica citadină *(a: Pianta monumentale di Roma,* de: Antonio Nibby, *Itinerario di Roma e suoi dintorni, coretto e ampliato del prof. Filippo Porena,* Roma, Loescher, ed., 1878). Chiar în vremea în care a fost luată panorama fotografică a Volterrei reprodusă aici *(b)* probabil

înainte de primul război mondial, Volterra conserva unitatea între oraș și peisaj, parțial confirmată de zidurile orașului, cu stejarii care în *Forse che si forse che no (Poate că da poate că nu)* (1910) fosneau în vîntul amiezii.

XVI. *În orașele istorice italiene situate* în centrul regiunilor intens cultivate, diversitatea de oraș și peisaj, pînă la industrializare și la expansiunea edilitară, era diversitate internă a unității: peisajul era *în* oraș așa cum orașul era *în* peisaj. Chiar în 1962 *(a)* era posibil să găsești în Gubbio imaginea rămasă a acelei unități diverse care în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (epoca în care apare stampa populară *b*, înfățișînd Pisa plină de grădini și livezi), era norma, nu excepția.

XVII. *Unitatea-diversitate a orașului și peisajului* se integra în Agrigento, pînă cu vreo douăzeci de ani în urmă, în identificarea prin care istoria se vădea ca natură și natura ca istorie: „... un vînt / care mînjește și nimicește conglomeratele și inima / cariatidelor lugubre / răsturnate-n iarbă...“; „... tîrnăcopul trist vibrează / în gîtlejul rotarului care urcă / colina netezită de lună, încet / între murmurul măslinilor sarazini...“. Cînd s-a plasat pe orbită primul satelit artificial, Quasimodo, care în una dintre primele sale poezii pătrunsese cu o rară finețe sensul și valoarea peisajului agrigentic, a devenit imnograful culturii care reduce cerul la *spațiu*, și-l invadează cu tot felul de dispozitive mecanice; aceeași cultură, în altă versiune, reduce la *spațiu* peisajul și-l scormonește cu mașini, îndepărtate rude ale rachetelor, pregătind înaintarea zgîrie-norilor, care după ce au înghițit orașul de conglomerate, coboară în Valea Templelor (aici într-o gravură populară din 1892), pentru a se uni cu instalațiile industriale din Porto Empedocle, și să formeze cu ele o singură megalopolis.

XVIII a, b. *Numai documentele din alte epoci ne mai pot informa acum* cu privire la unitatea diversă a orașului și peisajului. Două gravuri populare, calitativ modeste, găsite într-un ziar din 1887, ilustrează eficient, cu căutări aproximative de efect, felul în care la Neapole peisajul a absorbit orașul; și felul în care marea, casele, vegetația, munții îndepărtați păreau mai mult sau mai puțin dense concretizări ale unei unice substanțe luminiscente.

XIX a, b. *Încă două vedute din secolul XIX:* Neapole *(Stradă de-a lungul palatului regal;* litografie semnată Wenzel și Zezon, desen de Vianelli; din: *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, pentru al Șaptelea Congres Științific al Italienilor, Neapole, 1845, vol. II); Torino (L. Oeder, Lloyd austriac. Trieste, 1850 cca): reiese din ele o prezență a orașului în peisaj, căreia îi corespunde acea prezență a peisajului în oraș pe care Taine avea s-o interpreteze în paginile napolitane din 1862, și pe care Nietzche avea s-o glorifice în scrierile torineze din 1888.

XX a, b. *Prezența orașului în peisaj și a peisajului în oraș* ne îngăduie să recunoaștem în oraș imaginea istoriei și în peisaj imaginea naturii. Oraș și peisaj ca natură și istorie sînt protagoniștii acestor două vedute din Palermo: dinspre mare *(a,* în: Luigi Natoli, *Guida di Palermo e suoi dintorni*, Palermo, Clausen, 1891) și dinspre uscat *(b: Panorama di Palermo* în: *Le cento città d'Italia, Supplemento mensile illustrato del „Secolo“*, Milano, octombrie 1887, p. 76).

XXI. a, b. *De importanța relației unitate-diversitate între oraș și peisaj ca o continuitate de istorie și natură* au fost conștienți comanditarul și constructorul Palatului Ducal din Urbino, „un oraș în formă de palat“, cum l-a definit Baldassar Castiglione. Această continuitate și identificare de istorie și natură, pusă în evidență de artă, este un aspect constitutiv al orașului Urbino, în măsura în care amintește încă de ceea ce a scris Castiglione: „cu toate că se află între munți, nu atît de prielnici cum am văzut în alte locuri, cu toate astea și-a avut steaua norocoasă căci în jur ținutul e mănos și plin de roade...“. Dar abandonarea cîmpiei, urbanizarea ținutului, elimină astăzi unul din termenii tradiționalei unificări, natura: astfel încît nu putem exclude faptul că, pînă la urmă, crenelurile turnurilor vor ajunge să aibă drept fundal unele edificii mai mult sau mai puțin înalte, și mai mult sau mai puțin dese; și că loggia de la primul etaj se va profila pe niște înălțimi mai mult sau mai puțin urbanizate (foto din: Pasquale Rotondi, *Il Palazzo ducale di Urbino*, Urbino, Istituto Statale del Libro, 1951, fig. 109).

XXII a, b. *Imaginea temporalității istorice și imaginea temporalității naturale* trec dintr-una într-alta în vilele care în secolul al XVIII-lea divizau și uneau peisajul și orașul ale cărui cartiere rezidențiale se întindeau în afara zidurilor medievale. *Atît de drăgălaș cum n-am mai văzut ceva asemănător*, scria lady Mary Wortley-Montague despre cartierul aristocratic vienez, împodobit cu grădini din care astăzi rămîn, înglobate în partea sud-estică a orașului, cele învecinate între ele și de o factură diferită, de la palatul Belvedere a lui Eugeniu de Savoia și de la palatul prinților Schwarzenberg.

XXIII. *Atîta vreme cît orașul și peisajul au fost două locuri diferite,* nereduse încă la teritoriu urban și teritoriu extraurban al unui aceluiași spațiu identic, și unele opere de utilitate publică, ca Navigli din Milano, aduceau în inima orașului acea unitate-diversitate de istorie și natură pe care zidurile medievale sau vilele settecentești o exprimau unind și separînd totodată orașul, imagine spațială a istoriei, și peisajul, imagine spațială a naturii. In *Storia di Milano (Istoria orașului Milano)* de Cantù, grosolana dar utila gravură reprodusă aici ilustra pagina în care autorul descrie bazinul de la Porta Ticinese. Cine s-ar duce astăzi în aceeași localitate, unde fiece rămășiță de peisaj a fost cu mare grijă ștearsă în ultimii patruzeci de ani, n-ar putea să nu recunoască teatrul unei victorii dintre cele mai zgomotoase pe care cultura tehnologic-pragmatistă a repurtat-o în propria-i ofensivă împotriva oricărei imagini a timpului ca ciclitate-persistență *(natură)* și ca memorie-durată *(istorie),* pentru cucerirea unui spațiu care să fie imagine sincronă a unui timp precursor și autoconsumator.

XXIV. *Ofensiva spațializatoare a sincronicității și a preconizării culturale* avea să asalteze, silit, Veneția, începînd cu acțiunile de avangardă ale lui Marinetti și ale lui Armando Mazza. Imaginea Veneției este de fapt aceea a unei absolute temporalități istorice, memorie ca durată, ieșind din temporalitatea naturii în aspectul său cel mai imuabil, cel al apelor stătătoare, și în ea infintizîndu-se. Erupția culturii profesînd o concepție exclusiv sincronică și preconizatoare a timpului nu putea să nu provoace criza unui oraș al cărui aspect istorico-natural este încă cel pe care-l vedem în aceste două fotogravuri din 1891 (din: Ongania, *Calli e canali — Drumuri și canale)* cit.)

XXV, XXVI a, b. *Orașul diferă de peisaj în măsura în care este imagine a temporalității istorice,* a cărei succesiune s-a răsturnat în ea ca alăturare care dă formă spațiului, coprezență simultană a timpurilor istorice, așa cum o observăm în această mediocră gravură de sfîrșit de secol XIX: micile cupole de manieră orientală ale bisericii San Giovanni degli Eremiti, fondată, la Palermo, de regele Ruggero al II-lea (1132) se înalță peste acoperișurile rustice ale caselor din cartierul popular de la Porta di Castro și peste arborii mănăstirii, din care, la dreapta, în prim plan, zărim cîteva crengi; în depărtare, spre stînga, precedate de o rămășiță din grădinile din fața Palatului regal, campanilele gotice și cupola settecentescă a Catedralei. Nu forme *în* spațiu, ci forme care modelează un spațiu și-i fac loc, imagine spațială a istoriei ca *durată,* succesiune care

se acumulează, memorie materializată; și pentru a o lămuri trebuie să recurgem la documente figurative anterioare transformărilor urbane ce au devenit necesare prin ivirea vehiculelor cu motor: care transformări, chiar atunci cînd au respectat monumentele, chiar restaurîndu-le, le-au extrapolat din continuitatea temporală, deschizînd în jurul lor un spațiu care nu este loc, și cu care monumentele nu mai au o relație logico-estetică. Astfel, cine s-ar duce astăzi la Roma, în anticul Foro Boario, ar găsi acolo un spațiu în care se află așa-numitul templu al Vestei și fîntîna cu cei doi tritoni pe care papa Clement la XI-lea Albani a poruncit în 1755 arhitectului Bizzzoccheri și sculptorului Francesco Marotti s-o construiască: dar fără ca spațiul să devină loc, fiind pierdută continuitatea temporală pe care o găsim în gravura *(26 a),* reprodusă aici după *Itinerariul* lui Nibby și Porena: acea continuitate temporală prin care imaginea *(26 b)* ilustrînd un *Ghid* din secolul al XIX-lea al orașului Milano, atestă in Quadriporticul de la San Lorenzo, cu coloanele romane, biserica din Cinquecento, casele de construcție regională lombardă ottocentescă.

XXVII—XXVIII a, b. *Heidelbergul,* așa cum l-a văzut, în 1787, Aurelio de Giorgi-Bertola, care a pus să fie executată această gravură pentru a-și ilustra *Călătoria pe Rin,* acolo unde descrie diferita topică a orașului-istorie și a peisajului-natură: „... la apusul soarelui. Fundalurile colinelor se întunecau; dar proeminențele străluceau de o lumină vie, rîul se roșea tot, și munții cei mari din față erau de aur. În mijlocul acestei bucurii palatul părăsit acum de raze avea un nu știu ce sublim întunecat și patetic; își arăta cu adevărat, și te făcea să-l simți în acele clipe, doliul tristei sale soarte...". Jumătate de secol mai tîrziu, 1838, despre aceeași diferență de oraș (istorie) și peisaj (natură) avea să scrie, în felul și stilul propriu lui, Victor Hugo: „*Heidelberg, située et comme refugiée au milieu des arbres, à l'entrée de la vallée de Neckar, entre deux croupes boisées plus fières que des collines et moins âpres que des montagnes, a ses admirables ruines, ses deux églises du quinzième siècle, sa charmante maison 1595, façade rouge et à statues dorées, ..., ses vieilles tours sur l'eau, son pont et surtout sa rivière, sa rivière limpide, tranquille et sauvage...*". Podul din Heidelberg e cel de pe care Hölderlin a scris că i-ar fi venit inspirația care l-a făcut să versifice istoria și natura, Heidelbergul și peisajul Heidelbergului. Cîmpia între Neckar și Rin este acum *spațiu* în care întreprinderile productive ating poalele colinei Heidelbergului. Încă *loc* (dar pînă cînd?) este peisajul care îmbrățișează Segesta — al cărui

teatru *(a)*, Goethe, nu se știe de ce, l-a judecat drept lipsit de semnificație — și-i glorifică acel fel de „*Aufhebung*" (în sensul hegelian: un fel de a lua care înseamnă în același timp a păstra) al istoriei naturii, care în unele locuri ale Forului Roman *(b:* Coloanele Templului Dioscurilor) aduce în memorie meditațiile lui Harold despre Palatin, și acel „*Nature is alone undying*" a lui Shelley.

XXIX—XXX a, b. *Procesul prin care locurile își anulează individualitatea și devin teritoriu*, calificabil ca *ambient*, după *funcție* și nu după *reprezentare* (și în sensul schopenhaurian), ca *oraș* sau ca *peisaj*, poate fi aprobat sau nu: cu condiția însă să fi meditat asupra *timpului* său, altceva decît ceea ce are drept reprezentări orașul și peisajul. Timpul teritoriului (urban sau extra-urban) este timpul tehnologiei și al industriei; și poate fi definit nu în sensul lui *Timeu* al lui Platon sau al cărții a unsprezecea a *Confesiunilor* lui Augustin, ci după „definiția obișnuită a timpului ca o serie infinită, curgător și ireversibil", pe care Heidegger, filosof, atunci, al finitului, în *Sein und Zeit* (1927) o deriva *din temporalitatea Existenței* (sect. II, cap. 6, paragraful 81: tr. it. de Pietro Chiodi, ed. Longanesi, 1970, p. 633). Și știm ce rol a avut filosofia heideggeriană a finitului în formația filosofică a primului Sartre (*„l'être par qui le Néant vient au monde doit être son propre Néant" — L'Être et le Néant*, 1943, ed. Gallimard, p. 59), și în formația lui Marcuse astăzi teoretician al pozitivismului gîndirii negative. *Centrul experimental metalurgic de lîngă Roma*, operă a arhitecților Donato, Matteoli, Piroddi, Sterbini și Valori (din *Architettura — Cronache e storia*, nr. 165: prin bunăvoința Directorului, prof. arh. Bruno Zevi) este operă arhitectonic exemplară în măsura în care exprimă timpul rectiliniu, indefinit segmentat, a producției și consumului; și strecurîndu-se într-un spațiu, îl definește estetic ca pură extindere teritorială, luîndu-i pentru totdeauna orice reprezentativitate de infinit exorbitant față de finitatea funcției cantitativ nelimitată.

XXXI a, b. *Timpul tehnologiei este timpul sincronistic al orașului de astăzi.* Nu este numai contrariul timpului istoric, a cărei succesiune se răstoarnă în imagine în apropierea spațială a orașului: este, mai ales, contrariul timpului care în peisaj își are propria imagine spațială: a timpului despre care Ernst Bloch scrie că nu este *pus hotărîtor pe umerii omului*, deoarece neîncetat *este raportul omului cu natura*, „raportul estetic al omului cu problemele frumuseții naturii și a miturilor care se aud încă în mod repetat", acel raport prin care *soarele lui Homer strălucește încă pentru noi ca ceva care nu a apus*

cu adevărat, „als eine wirklich unvergangene" (*Tübinger Einleitung in der Philosopie*, cit., p. 193, tr. it. de Giancarlo Scorza: *Dialettica e speranza*, Florența, Vallecchi, 1967, p. 32). Imagini estetice ale acestui timp sînt stîncile și apele *(a, Stînci pe lacul Como):* prezentul care vădește în sine întregul său trecut și întregul său viitor; sau infinita mobilitate a unui prezent care este permanență a trecutului în viitor *(b);* sau o neliniștită prezență a unui viitor care se repetă mereu, mereu anticipînd propriul a fi-trecut (**XXXII:** Tivoli, *Cascadele)*

XXXII—XXXIV. *Prezența apelor este multiformă în peisaj*, cum multiformă este infinita temporalitate a naturii în identitatea ei schimbătoare, în schimbarea identică în sine. Astfel, opusă prezenței constante a viitorului tumultuos al cascadelor, este identitatea în sine a zăpezilor perene și a gheților, unde trecutul se conservă în sine însuși, durînd în prezent ca anticipare a viitorului, și apa, cel mai mobil și zgomotos dintre elemente, se cristalizează într-o tăcută imobilitate asemănătoare celei a stîncilor pe care se sprijină. Această tăcută imobilitate a fost *loc*, înainte ca turismul și sportul de masă să-l alunge transformîndu-l în *spațiu* pentru propriile instalații: loc pe care numai îndrăzneala solitară putea să-l cucerească pentru a întîlni caprele alpine din care mai vedem acum cîteva rare și prețioare exemplare (din: *Piemonte da salvare*, Catalog al expoziției, îngrijit de Gianni Oberto, Giampiero Vigliano, Marco Pozzetto, ALBRA editrice, Torino, 1970). Imagini ale temporalității ca viață absolut spontană și imprevizibilă, al cărei prezent este totdeauna viitorul lui însuși, prezent foarte schimbător, infinitate a noului, animalele fac viu peisajul; și absența lor, dispariția chemărilor lor, este unul dintre primele semne ale spațializării care, distrugînd peisajul, îl fac *teritoriu* pur și simplu. Pe cît de vie, de armonioasă este liniștea prin *absența mașinilor*, pe atît de mortală, dezolantă este tăcerea prin *absența animalelor:* o dovadă, dacă n-ar fi și altele, că mecanicismul este contrar vieții, întrucît distruge spontaneitatea vieții. Și astăzi, lîngă locurile unde nechezau cai sălbatici, fac zgomot automobile care parcurg în viteză spațiul autostrăzii Roma—Civita-vechia (din: Cervesato, *Latina Tellus*, cit., p. 127).

XXXV a, b. *(Cărări în mijlocul copacilor și arbuștilor).* Protagonistă trăind în peisaj, laolaltă cu animalele, este vegetația: arborii, arbuștii, tufișurile, gardurile vii, ierburile, poienile sînt toate la un loc multipla și diversa imagine a temporalității circulare: infinitatea timpului naturii ca noutate perenă care este și o repetiție perenă; și nimic n-ar putea-o de-

fini mai bine decît versetele în care autorul necunoscut al Eclesiastului, investindu-se în persoana lui Solomon şi vorbind în numele său, compensează propriul pesimism cu acea ferice încredere în permanenţa existenţei peste timpuri — *„quod factum est ipsum permanet: quae futura sunt, jam fuerunt..."* — care pe aceeaşi pagină l-a făcut să scrie: *orice lucru de la Dumnezeu este frumos la vremea lui, „Et cognovi non esset melius nisi laetari, et facere bene in vita sua".*

XXXVI *Sobrietatea formală prin care temporalitatea naturii se configurează în imagine spaţială* face din Corint un model preţios pentru cel care vrea să exemplifice şi să analizeze conceptul estetic de peisaj (din G. B. Angioletti şi P. Bigorgiari, *Testimone in Grecia (Martor în Grecia)* 1954, a II-a ed., Florenţa, Il Fiorino, 1971; reproducerea cu amabilă bunăvoinţă a prof. Piero Bigongiari). Cîmpia verde şi întinsă urcă dulce de la şes pînă la stîncile despuiate, în vîrful cărora ruinele unor fortăreţe medievale, prezenţă a istoriei inclusă în natură, fac armonioasă întîlnirea cu cele ale cetăţii antice pe care o vedem în prim plan. Arborii în jurul caselor, între care ţîşnesc chiparoşii, separă orizontal în două acest peisaj, a cărei exemplară topică (astăzi, poate, *spaţializată* şi *teritorializată* de dezvoltarea turismului) cere s-o caracterizăm după conceptul de *frumos ideal*, determinare a categoriei estetice care va fi ulterior studiată, împreună cu celelalte, al *graţiei* şi al *sublimului.*

CUPRINS

Un umanist al secolului nostru — Prefaţă de Dan Grigorescu 5

Cuvînt înainte şi închinare 40

I. METASPAŢIALITATEA PEISAJULUI . 47
1. *Conceptul de peisaj* 47
2. *Peisajul ca spaţiu* 52
3. *Finitatea deschisă* 54
4. *Interpretările spaţiului* 58
5. *Peisajul ca „spaţiu exterior"* . . . 63
Note 69

II. ORAŞ ŞI PEISAJ 70
1. *Peisajul în oraş* 70
2. *Metaspaţialitatea citadină* . . . 76
3. *Oraşul în peisaj* 80
4. *Spaţiul epifanic* 84
5. *Întîlnirea celor două infinituri* . . 88
6. *Scandalul infinitului* 91
Note 97

III. IMAGINILE TIMPULUI 101
1. *Metaspaţialitatea drept cristalizare a timpului* 101
2. *Timpul istoriei şi timpul individului* . 109
3. *Timpul fără memorie* 115
4. *De la timpul oraşului la timpul naturii* 118
Note 121

IV. TIMPUL NATURII ŞI IMAGINEA LUI . 125
1. *Temporalitate şi temporaneitate* . . 125
2. *Timpul istoriei şi timpul naturii* . . 136
3. *Imaginea timpului naturii* 157
a) *Natura şi cele trei regnuri ale sale* . 157
b) *Timpul identităţii imobile* . . . 163
c) *Noutatea identicului* 167

d) *Temporalitatea circulară* 177
e) *Imaginea vieții* 185
Note 196

V. PEISAJ ȘI NATURĂ ÎN EXPERIENȚA ESTETICĂ 203
1. *Contemplație estetică și observare științifică a naturii* 203
2. *Nemijlocire și meditație în judecata estetică asupra naturii* 209
3. *Contemplarea trăită. Un paysage quelconque est un état de l'âme* . . 218
4. *Experiența estetică și sentimentul vital* . 233
5. *Cerul devenit invizibil* 244
Note 255

VI. PEISAJUL ÎNTRE NATURĂ ȘI UTOPIE 261
1. *Noaptea utopiei moderne* 261
2. *Intoleranța față de infinit* 269
3. *Refuzul peisajului și exploatarea naturii* 282
Note 286

VII. INTERPRETĂRILE ARTISTICE ALE PEISAJULUI ȘI POETICILE 296
1. *Modalitățile raportului* 296
2. *Imaginea interpret al naturii* 306
3. *Poeticile artei și poeticile naturii* . . 317
Note 334

VIII. FORMELE NATURII ȘI FORMA PEISAJULUI 338
1. *Formele naturii și conținutul artei* . 338
2. *Poliformismul estetic al naturii* . . 343
3. *Creația ca poetică a naturii* 356
4. *Lumea fără grație și pierderea sublimului* 365
5. *Sublimul în natură ca esteticitate a peisajului* 372
Note 381

IX. INSTITUȚIILE NATURII ȘI ISTORICITATEA PEISAJULUI 388
1. *Istoria gustului și descoperirea poeticilor naturii* 388
2. *Descoperirea Alpilor și cultura care trece în natură* 403
3. *Istoria, conținut al naturii* . . . 414
Note 428

X. PEISAJUL, TINEREȚEA LUMII . . . 437
1. *Natura ca civilizație și civilizația ca natură* 437
2. *Imaginea vieții morale* 442
3. *Peisajul și condiția umană* 449
Note 453

Legendele și comentariile ilustrațiilor . 455